نجيب محفوظ

والقصة القصيرة



اعداد : ايفلين فريد جورج يارد

اشراف : الدكتور هنري عويط

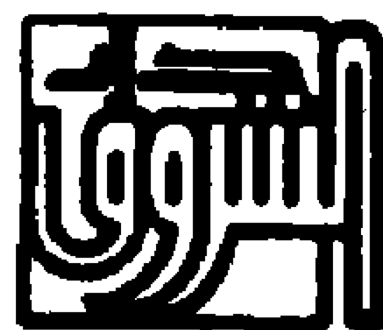


نجيب محفوظ
والقصة القصيرة

نجيب محفوظ
والقصة القصيرة

اعداد : ايفلين فريد جورج يارد

اشراف : الدكتور هنري عويط



دار الشروق للنشر والتوزيع
ص.ب ٩٢٦٤٦٣ - عمان - الأردن

* ايفلين فريد يارد، نجيب محفوظ والقصة القصيرة .
* الطبعة الأولى ١٩٨٨

* نشر باشراف: دار الشروق للنشر والتوزيع
ص. ب ٩٣٦٤٦٣، تلفون ٦٢٤٣٢١
عمان ـ الأردن
* تنضيد الأحرف والماكيت: المجموعة الطباعية ش. م. م. (ناصر عاصي)
* التوزيع : المركز العربي لتوزيع المطبوعات ش. م. م
شارع المكحول ـ بناية ثابت
ص. ب ٥٦٨٧/ ١٣، تلكس ٢٠٩٨٣
بيروت ـ لبنان .

٨٠١,٩٥٣

ايف ـ ايفلين فريد جورج يارد
نجيب محفوظ والقصة القصيرة/ ايفلين
فريد جورج يارد. ـ اربد: المؤلفة، ١٩٨٧ .

(٢٩٥)ص
ر. أ (٣٧٣/ ٨/ ١٩٨٧)

١ ـ قصة ـ نقد   أ ـ العنوان

(تمت الفهرسة بمعرفة مديرية المكتبات والوثائق الوطنية)

رقم الايداع لدى مديرية المكتبات والوثائق الوطنية ٣٧٣/ ٨/ ١٩٨٧

الإهداء

إلى التي أراد الله أن يصطفيها إلى جواره قبل أن تملأ عينيها من ثمرة الغرسة التي غرستها في فردوسها الطاهر الخصب المحب للعلم.

إلى التي رسمت لي مستقبل الحياة، وتحملت من أجلي المشاق وهي جبّارة، لا تعرف الملل.

إلى ربة التضحية والإخلاص، ومن كانت نبراساً ومشعلاً للحياة، إلى اللحن الملائكي، الذي أمدني بقوة المكافحة في الحياة، وقد زادني مثابرة واندفاعاً.

إلى روحها الطاهرة اتقدم بكل إكبار وإجلال وامتنان، بالشكر والتقدير...

إلى روح والدتي...

ايفلين

تصدير

أود الإشارة إلى أن صلتي الرسمية بهذا الموضوع تبدأ منذ أن سجلت في الجامعة لنيل درجة الدبلوم في الدراسات العليا، إذ تناول بحثي أقصوصة من أقاصيص محفوظ القصيرة، واستمرت صلتي به أثناء تسجيلي في الجامعة ذاتها، لنيل درجة الماجستير، أما صلتي الشخصية به فتعود إلى سنوات الدراسة في الفترة التي تفتح فيها ذهني لمشكلات الحياة وموجات الثقافة، وكنت حريصة على أن أتناول القضايا التي عالجها محفوظ في قصصه لأنها قضايا لا يعاني منها المجتمع المصري فحسب، بل هناك بعض المجتمعات تعاني من القضايا نفسها إن لم يكن جميعها، ونجد في كل مجتمع بعض الأفراد المهتمين بها والذين يطرحون تساؤلاتهم حولها، سواء أكانت قضايا اجتماعية، سياسية، دينية، أم فكرية ميتافيزيقية.

وحرصت في بحثي على أن أعرف نظرة محفوظ لهذه القضايا وكيفية معالجته لها، كما أن رغبتي في النقد الأدبي العلمي، دفعني إلى التحليل والكشف عن الرموز، وخاصة في القصة القصيرة؛ لأنها أسرع في الكشف عن الواقع، وظروف الحياة، وما يعانيه الإنسان من مشكلات، منتظراً من يقف إلى جانبه، يشاركه أحاسيسه، وانفعالاته، يشاركه في حل مشكلاته، واضعاً يده بيده لإيجاد الحل المناسب والعادل للقضايا الاجتماعية والفكرية، وحلّ لغز الحياة والوجود.

أما اختياري لنجيب محفوظ بالذات، فربما يعود السبب أولاً إلى حبّي للفلسفة، ونظرتي للحياة التي ربما تتفق مع نظرة محفوظ. كنت أرغب في ايجاد اجابة لتساؤلاتي

الفكـرية منذ كنت صغيرة، هذه التساؤلات عثرت عليها عند محفوظ أيضاً لدى قراءاتـي عنه، ومحفوظ كأديب وروائي استطاع أن يقف في مستوى الأدباء الكبار، ويبدو في كافة قصصه أنه تمكّن من اقناع ولفت أنظار الناس إلى الطبقة الوسطى التي تمثل كافة الشعب العربي خاصة في مصر، وانه استطاع أن يطرح ويعبّر عن أفكار هذه الطبقـة ومعاناتهـا بأسلوب واقعي ورمـزي، ولـكن لمـاذا استخـدم هذا الأسلـوب إلـى جانـب الأسلـوب الواقعي؟ لعل هذا الأسلوب يفيد الأديب من ناحية، وقد يفيد هذه الفئة من ناحية أخرى، خاصة إذا كان الأديب يعيش في جو تعسّفي لا يرحم صاحب الأفكار النّيرة المصلحة التي تكافح من أجل تثقيف هذه الفئة كي تعي ظروفها القاسية.

وتفتح أبواب الحياة أمامها نحو حياة أفضل دون التعرض المباشر للنظام التعسفي الذي عاش فيها وعاصرها أو سمع عنها الروائي القصصي محفوظ.

وإن أهم حافز لي في اختيار هذا الموضوع هو تشجيع استاذي المشرف الدكتـور هنري عويط، إذ كان له أكبر الأثر في إرشادي، للبحث والتقصي في القصة القصيرة عند نجيب محفوظ، وأذكر أنه قال لي بأن الأبحاث حول محفوظ كروائي كثيرة، ولكنها قليلة بالنسبة لقصصه القصيرة، وأن قصصه بحاجة إلى المـزيد من البحـث والدعـم، لقـد كان لارشاده لي أكبر الأثر في الاستمرار للحصول على هذه النتائج التي وصلت إليها.

وأنا مدينة له بما حققته، فقد كان يرشدني ويتابع خطواتي رغم بعد المسافة بيننا، إن الأحوال المضطربة في لبنان والأحداث التي توالت على أرضه منذ أن سجلت موضوعي، كانت تحول بعض الأحيان بيني وبين السفر إلى بيروت، وصعوبة أخرى واجهتني أثناء بحثي هي: التأخر في الحصول على بعض المصادر الهامة والتي لم تكن تتوفر في بلدنا، مما اضطرني للحصول عليها أن أبعث في طلبها مع الزملاء الذين ينتقلون في سفرهم من بلد إلى آخر، وقد كنت أسافر بنفسي أحياناً إلى سوريا ولبنان للحصول على بعض هذه الكتب، ورغم ما كلفني هذا الكثير من الجهد والمال، إلاّ أنه أدخل السرور إلى قلبي وفكري من الناحية العلمية والأدبية. . .

* * *

(١)
تنويه

هذا الكتاب هو في الأصل رسالة ماجستير أشرف عليها الدكتور هنري عويط واجيزت في جامعة القديس يوسف (اليسوعية) بتاريخ ١٥ آب ١٩٨٤.

وإنني إذ أضعها أمام القارىء في صورتها الأصلية بما لها وعليها دون أي تعديل، فإنني آمل أن ينظر إليها كمشروع لباحث في محاولته الأولى.

ايفلين يارد

الفصل الأول

قضيّة الفقر

تثير قصص محفوظ مسألة على قدر كبير من الأهمية هي موضوعها، فهو ينظر إلى الموضوع باعتباره مادة القصة القصيرة وعنصرها الأساسي، هو قلبها النابض حيث تشعر بالحياة من خلاله، ينقل إليك ما يدور في الواقع ضماناً لتحقيق وظيفة القصة القصيرة.

ينطلق محفوظ من الأساس الناجح في كتابة القصة القصيرة في اختياره لمجموعة من الشخوص المغمورين البائسين كي تكون حياتهم وما يعانون منه موضوع قصصه، يقابلهم في الجانب الآخر مجموعة من الشخوص المترفين المنغمسين في لهوهم وسعادتهم موضحاً لنا التفاوت الطبقي في المجتمع المصري من خلال الصراع بين الجانبين.

هكذا بدأ محفوظ يهتم بالقصة القصيرة في الثلاثينات من هذا القرن سائراً على نهج الواقعيين الطبيعيين، أمثال «موباسان» و«زولا» و«فلوبير» الذين حاولوا تصوير الحياة في رواياتهم تصويراً واقعياً؛ إلاّ أن «موباسان» كان يعتقد أن الرواية لا تصلح للتعبير عن هذه الواقعية التي ترى أن الحياة لحظات عابرة قد تبدو في نظر الرجل العادي لا قيمة لها ولكنها تحوي من المعاني قدراً كبيراً، وكان همّ «موباسان» أن يصوّر اللحظات العابرة القصيرة التي لا يمكن أن تعبّر عنها إلاّ القصة القصيرة. وهذا يعود إلى الواقعية التي يدين بها «موباسان» إلى جانب انتمائه إلى مدرسة العصر من الطبيعيين أمثال: «زولا» و «فلوبير».

وهذا الشكل الذي اتخذته القصة القصيرة منذ موباسان إلى هذا اليوم أكلّه، وأبرزه جميع من أتوا بعده من كبار كتاب القصة القصيرة أمثال: «تشيكوف» و «كاترين مانسفيلد»

و «أرنست همنجواي» و «لويجي بيراندلل»[1].

وقد جاءت قصص محفوظ تصويراً لرحلة الحرمان الاجتماعي الذي تعاني منه الفئة البسيطة الفقيرة من مجتمعاتنا بما في هذه المجتمعات من اضطرابات لها علاقة بالحياة اليومية والحياة العامة: من أحداث وأفكار وفلسفات ونزاعات. إن محفوظ انسان نبع من صميم الشعب واهتم بهمومه، كتب عن هذه الفئة من الشعب لأنه ينتمي إليها، ولأنها تمثّل الغالبية العظمى من الشعب العربي المصري، ولا شك أن هموم شعبه حركته إلى الكتابة الجادة، رغم الاستقرار الذي كان سائداً في بيته مع أبيه وأمه[2]، إلاّ أنه كان يعي الظروف القاسية التي كانت سائدة في المجتمع المصري آنذاك[3]، وهموم شعبه.

صراع فئة الشعب الفقيرة:

فنحن نرى الفقر والحرمان والجوع في هذا المجتمع الذي يختار الكاتب منه صوراً يجسّد من خلالها صراع فئة الشعب الفقيرة ـ في مجموعته «همس الجنون» ـ ونشاهد كيف تعيش هذه الفئة في صراع مع نفسها ومع الآخرين من أجل الحصول على المال للوصول إلى مستوى معيشي أفضل تتغلّب فيه على الفقر والجوع، متطلّعة إلى ما تنعم به الفئة المترفة من الشعب، بينما هي محرومة من هذا التنعّم.

ومن خلال ذلك تتفتح عينا العامل الذات (بطل القصة)[4] على مباهج الحياة التي يمثّلها العامل الموضوع والذي يجسّد الشيء المفقود لدى بطل القصة، فيعتريه الملل، ويحاول التحرّر من العيش الروتيني المقيّد بحدود الواقع، فينبت الرنين للعامل الذات ليطير بسرعة جنونية مخرجاً العقل من سكونه لتحقيق الأصلح والأعدل من النظم، فتجده يقدم على أعمال جنونية في نظر الناس لكنها في مرآة نفسه عكس ذلك، لقد خرج العقل

(١) رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، دار الطباعة الحديثة، ط ١، فبراير ١٩٥٩، ص ٨ ـ ١٠.

(٢) علي شلق، نجيب محفوظ في مجلة العلوم، بيروت، دار المسيرة، ص ٤٢ ـ ٤٦ وانظر محمد يوسف نجم، فن القصة، بيروت، دار الثقافة، ١٩٧٤، ط٦، ص ١٣١، ١٣٣.

(٣) أحمد محمد عطيه، مع نجيب محفوظ، دمشق: وزارة الثقافة ـ ١٩٧١، ص ١٧٥. وانظر سيد حامد النساج، القصة القصيرة، القاهرة، دار المعارف، سلسلة كتابك (١٨) ص ٤٤.

(٤) بطل قصة عنوانها «همس الجنون»، مجموعة همس الجنون، دار مصر للطباعة.

عن سكونه وهمس لصاحبه همسات جنونية ثورية جعلته يثأر للبؤساء من الأثرياء باختطافه الدجاجة عن المائدة ورميها للصبية الجائعين كما ورد في السرد الوصفي الآتي :

. . فمرّ في طريقه إلى القهوة بمطعم كان يتناول به عشاءه في بعض الأحايين ، فرأى على طواره مائدة ملأى بما لذّ وطاب ، ويجلس إليها رجل وامرأة متقابلين يأكلان مريئاً ويشربان هنيئاً ، وعلى بعد يسير جلس جماعة من غلمان السبل عرايا إلا من أسمال بالية ، تغشى وجوههم وبشرتهم طبقة غليظة من غبار وقذارة ، فلم يرتح لما بين المنظرين من تنافر ومشاركته حريته عدم ارتياحه ، فأبت عليه أن يمر بالمطعم مرّ الكرام . ولكن ما عسى أن يصنع؟ قال له فؤاده بعزم ويقين[1] :

«ينبغي أن يأكل الغلمان مع الآخرين» ولكن الآكلين لا يتنازلان عن شيء من هذه الدجاجة بسلام ، هذا حق لا ريب فيه ، أما إذا رمى بها إلى الأرض فتلوّثت بالتراب فما من قوة تستطيع أن تحرمها الغلمان ، فهل ثمة مانع من تحقيق رغبته . هيهات ، ربما كان التردد ممكناً في زمن مضى أما الآن . . . اقترب من المائدة بهدوء ، ومدّ يده إلى الطبق فتناول الدجاجة ثم رمى بها عند أقدام العرايا ، وقد عاوده شعور عميق بالسعادة والطمأنينة كأنه لم يأت أمراً منكراً»[2] .

فالعامل الذات ينتقل من لحظة الهبوط الساكنه إلى لحظة الصعود التي ينفجر فيها انفجاراً جسدياً وفكرياً كاشفاً الأوضاع السائدة في ذلك الوقت من الثلاثينات ، مفعماً بروح الأمل ، داعياً إلى العدالة الاجتماعية ، فرمي الدجاجة للغلمان العرايا له دلالته ، إذ يبين موقف العامل الذات من الفئة الفقيرة وتعاطفه معها ، واحساسه بأنها يجب أن تأكل كما يأكل الآخرون ، ويبين موقف الإنسان الذي يندفع وراء الطعام بأي سبيل ويحاول أن يستخلصه من فم الآخرين .

بهذا الجنون هاجم العامل الذات الصبر المستسلم المستكين ، فالجنون هنا رفد العقل بالصحة وأضفى على النظام مرونة وحياة ، ولعلّ الإنسان في نظر الكاتب انسان حركة لا سكون ، وإنسان مرونة وابداع ، إنسان يطالب بالحرية على جميع مستوياتها السياسية والاجتماعية والفكرية والروحية .

---

(١) نجيب محفوظ، همس الجنون، ص : ٧، مصر: دار مصر للطباعة .

(٢) م . ن، ص : ٧.

وفي جانب آخر يتساءل العامل الذات تساؤلاً يعبر عن حيرته وهو واقف أمام المرآة في منزله، «ما فائدة هذه الربطة» ؟ «ما حكمة تكفين أنفسنا على هذا الحال المضحك؟ لماذا لا نخلع هذه الثياب ونطرحها أرضاً؟ لماذا لا نبدو كما سوّانا الله»؟[1]

فهذا التساؤل له وقعه الدلالي إذ يكشف عن سمات بطل القصة والفئة التي يمثلها، هذا التساؤل يتمحور حول موضوع الرغبة والتحرر من الروتين المعقد، انه محاولة للتغيير ليس لبطل القصة بمفرده بل لجميع الفئة الممثل لها بدليل استخدامه ضمير الفاعلين (نا) في كلمتين (سوّانا وأنفسنا)، ونون المضارع في كلمة نخلع، ونطرح ونبدو.

وهكذا أخذ بطل القصة يتنامى صاعداً إلى الأعلى محاولاً الخروج من الحضيض جسمياً؛ وفكرياً، خرج من سكونه، فهدوؤه لم يدم طويلاً:

«فقد حدث في الماء الآسن حركة غريبة فجائية كأنما»[2]، وتابع تساؤله حول العمال الذين يرشون الرمل الأصفر الفاقع اللون بين يدي موكب خطير مالثين به الطريق، فيثور ويملأ خياشيم الناس ويؤذيهم ثم يعود هؤلاء فيكنّسونه ويلمونه». فلماذا يرشونه إذن؟[3].

وها نحن نجده يصفع رجلاً على قفاه بكل ما أوتي من قوة لدى رؤيته له «رآه في المقهى أكثر من مرّة فهو من رواده غير غريب عن ناظريه، يسير مرفوع الرأس في خيلاء ملقياً على ما حوله نظرة ترفع وازدراء، فما كان من الرجل إلا أن التفت نحوه في غضب جنوني وأمسك بتلابيبه وانهال عليه ضرباً وركلاً حتى خلّص بينهما بعض الجلوس. . . ».

وفي موقف آخر يعترض سبيل رجل وامرأة حسناء «جذب صدرها الناهد عينيه فزادتا اتساعاً ودهشة. . . »[4].

أليس التساؤل طريق المعرفة؟ . . . فبداية تساؤل الإنسان دليل وعيه وفهمه للقضايا التي يعاني منها مجتمعه بشكل خاص وباقي المجتمعات بشكل عام. التساؤل المتبوع

---

(١) م. س، ص ٦ - ١٠.

(٢) م. س، ص ٤ - ٥.

(٣) م. س، ص ٥.

(٤) المصدر السابق، ص ٩.

بتنفيذ عملي واع متيقظ تقوم به جماعة متعاونة تعمل على اصلاح الوضع الاجتماعي، فالعامل الذات قام باصلاح فردي، ولكنه ضمَّن الكلام رغبة الجماعة، فالطموح إلى الحرية العادلة بجميع مستوياتها كانت حلماً من أحلام الفئة الفقيرة المحرومة المشوقة إلى كسر الروتين الممل.

الشخصيات:

ونلاحظ أن الكاتب لم يذكر اسم الشخصية في هذه القصة إنما جعلها عامة يحتمل وجودها في أي مكان وأي زمان. الشخصية المتمردة المتزمّتة عقلياً، شخصية ترفض العوامل المعاكسة، ترفض الفروق الطبقية المتمثّلة في المرأة والرجل المترفين، والرجل ذو الأوداج المنتفخة الذي يسير في خيلاء ملقياً على ما حوله نظرة ازدراء وترفع الخ...

وكان الكاتب أميل إلى دراسة الشخصية من الداخل فقدم حالتها النفسية وما يعتريها من صراع ولم يسرف في وصفها من الخارج مما ساعد على تجسيد الشخصية معنوياً...

وعلمنا من الكاتب أن البطل قد نزل يوماً ضيفاً بالخانكة (مستشفى المجاذيب) رغم أنه ليس مجنوناً وإنما أعماله الجنونية المتزمتة دفعت به إلى الخانكة، ولا شك أن الظروف القاسية المحيطة به هي التي أرغمته على القيام بهذه الأعمال... والخروج عن سكونه فهو لم يعد يحتمل الصبر المستسلم، فمجنون همس الجنون يبدو عاقلاً، وعاقل همس الجنون مجنوناً.

ويتبين لنا أيضاً من عنوان القصة «همس الجنون» العامل الذات ليس مجنوناً دائماً والهمسات الداخلية القلقة دفعته للقيام بهذه الأعمال «وكان عقله أو جنونه يفكر بسرعة خياليّة»[1].

أما الشخصيات الثانوية في القصة الممثلة في الرجل صاحب الجسم الضخم والأوداج المنتفخة، والرجل والمرأة الجالسين في المطعم، وأمامهما الدجاجة الشهيّة، فهؤلاء يمثلون العوامل المعاكسة بالنسبة للشخصية الرئيسية في القصة، وبالنسبة للغلمان العرايا، فيبدو أن الشخصية الرئيسية نقمت على العوالم المعاكسة من خلال سلوكها معهم.

(١) المصدر السابق، ص ٩

أما العمال الذين يرشّون الرمل ثم يكنسونه، فهم لهم دلالتهم إذ أن عملهم يبين لنا كدح الفئة الفقيرة التي تعتمد على سواعدها ولا تستند إلى ثروة أو منصب، وتعاطف العامل الذات معها بتساؤله حولهم. ولعلّ الكاتب أراد تصوير معاناة العامل، وتبصير القارىء بحقيقة الأوضاع، ودفعه إلى تغيير الواقع الممل الفاسد، والتخلص من الفقر والبؤس، والاستغلال، والحرمان يؤدي إلى الشذوذ الجنسي كما حدث مع العامل الذات لدى قرص الحلمة الشاردة عن الصدر الناهد. . . والاحساس العارم بالنقص، والرغبة الكامنة في محاولة تعويضه، مما قاده إلى ابراز قدرته ووجوده للكشف عن قدرته على مواجهة الحياة وصلابتها، فبعده حتى عن الجنس غير طبيعي، مما دفعه إلى هذه الفعلة الخارجة عن التقاليد والقيم الأخلاقية. . .

هذه الشخصيات الثانوية المعاكسة والمساعدة للعامل الذات هي عنصر أساسي في القصة، رغم أن الكاتب لم يذكر اسماءها أو يجعلها تتحدث بنفسها ولها دورها في ابراز فكرة القصة الرئيسية، وهي مادة الكاتب الخام، الذي يستمد منها موضوعه، كما أنها ساعدت على حركة القصة لاظهار الواقع من خلال المواقف التي يمرّ بها العامل الذات، وربطت بين الفكرة وبين الواقع وحاجته إلى التغيير.

وتركيز الكاتب حول شخصية رئيسية، لهو من مميزات القصص القصيرة، ويستطيع القارىء قراءتها في فترة قصيرة، فقلّة عدد الأشخاص يجعل الامساك ببنيتهم الأساسية أمراً سهلاً، ليتسنّى للقارىء والمحلل الكشف عن البنية وعن عالم المعنى الذي يظللهم، والحد الفاصل بين الاتزان والجنون هو الإطار الفني الذي استخدمه الكاتب في تجسيد رد الفعل الثائر عند ذلك الجيل من الشباب ازاء الروتين المعقد الفاسد.

ويبدو موضوع الفقر واضحاً في قصة «الجوع»(1). إذ حاول ابراهيم حنفي (العامل الذات) الانتحار ليتجاوز ماضي حياته بكامله، قاطعاً الشك في خيانة زوجه له من قلبه، هو يعلم أنها لجأت إلى خيانته، إذ كان شكه من أجل الحصول على المال ولقمة العيش لتسد جوعها وجوع أطفالها متجاوزة لكل ما ذكرنا، تطلب منه منبها دموياً عنيفاً، لقد نجح الكاتب في تتبّع الأحاسيس الفائرة داخل الجسد المليء بالحرمان والجوع والرغبة الشديدة للتواصل مع الحياة، هذه الأحاسيس لم تقف عند هذه الحدود بل تنامت بشكل موضوعي أدى بها إلى تجاوز الحركة الداخلية للجسد. . . تحولها إلى فعل ايجابي يجسد انتفاضة

(1) نجيب محفوظ، الجوع، مجموعة همس الجنون، ص ١٥٢ - ١٥٨.

الجسد التي يعلن فيها عن اطفاء الحرائق المعتملة في داخله بالتصاقه عن طريق التضحية بالجسد.

ولكن تشاء الصدفة أن تدفع اليه بالوجيه «محمد عبد القوي»، (العامل المساعد) وهو ابن الرأسمالي الذي كان يعمل «العامل الذات» في مصنعه، هذا الرأسمالي صاحب المصنع (العامل المعاكس) كان قد استغنى عن عمل العامل الذات وطرده من المصنع بعد أن قطعت يده بالآلة، والعامل المساعد كان منقذاً للعامل الذات من مأزقه فقد اعطاه بعض القطع النقدية ليستعين بها واعداً إياه بالعودة للعمل في المصنع، كما أعطاه بطاقة يقدمها لمن يعترض طريقه دافعاً اياه عن السور الذي كاد يفصل بين حياة «العامل الذات» الماضية وبين الحياة الآخرة (الموت) المنقذ له من بؤسه.

فالعامل المساعد فتح باب الأمل من جديد أمام «العامل الذات» ثم تركه مرتاح الضمير لأنه أزاح عنه أبيه (العامل المعاكس) حملاً ثقيلاً كفرّ عن ذنب أبيه الذي اقترفه مع العامل الذات (بالاستغناء عن عمله بالمصنع) هذا ما قاله الرأسمالي صاحب المصنع[1].
وينهي الكاتب قصته بتساؤل الوجيه المقامر ابن الرأسمالي:

«ترى كم أسرة من الأسر التي يشقى بها أمثال ابراهيم حنفي يمكن أن تسعدها النقود التي أخسرها كل ليلة في النادي؟»[2].

نلاحظ هنا أن الكاتب حلّ مسألة الجوع عن طريق فكر اقتصادي جديد. فالوجيه المقامر هو من جيل له مبادىء وأفكار تختلف عن مبادىء وأفكار والده، وأنه دليل استبدال نظام اقتصادي قديم فاسد، بنظام اقتصادي جديد ينادي بإعطاء العامل جزءاً من أرباح العمل وجعله يتمتّع بجزء من انتاجيّة المعمل للتحرر من الفقر، فلن يكون هناك تحرّر إلاّ بتغيير النظام نفسه . . .

فالعامل المساعد (الوجيه) كان له دوره في إبراز الفكرة من القصة إلى جانب العامل الذات، وللمقارنة بين النظام القديم والنظام الجديد.

وفي قصة «الثمن» نجد الجوع والحرمان قد شرّدا الفتاة البائسة ودفعاها إلى القيام

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٥٥.
(٢) المصدر نفسه، ص ١٥٨.

بأعمال صبيانية جنونية أطفأت بها الانفعال الذي تولاها بغتة برميها الزجاجة من يد الحسناء، ودهشتها لدى رؤيتها العشرين جنيهاً.

«وجعلت تحدث نفسها كالهاذية: عشرون جنيهاً... كم كان مقداراً جسيماً»، وكم علمت فيما بعد، إنه شيء زهيد في متناول يدي، وها أنا ذا أراه ولا قيمة له، أما هي فامرأة حسناء... ولكن ألا يجوز أن توردها نفسها المهالك؟...

كما أوردتني نفسي أنا وقطيع البائسات؟...

هذا جائز ولكن، ما هو سم لأناس قد يكون غذاء لآخرين؟[1].

هذه العبارات لها عمقها الدلالي، إذ تكشف عن الصراع بين الفتاة الفقيرة البائسة وبين نفسها، ويقابل الكاتب بينها وبين الفتاة الحسناء وما تعاني منه الفتاة البائسة من ألوان البؤس والشقاء، هذه الفتاة التي شرّدها الجوع والحرمان.

واليكم حديث الكاتب لعله يؤكد هذا البعد الدلالي: «والدنيا تضيق بمن ينشدون صيدهم بين الضحايا البائسة، شردها الجوع والحرمان والأمراض، فوجدت نفسها في دنيا الشذوذ والعناد حيث تقتل الضحايا من كل نوع، ضحايا الطموح الكاذب والشهوات البهيمية والفقر المذل للأعناق، عالم البؤس حيث لا عودة لمن مضى إليه ولا افاقة لمن نهل من سمّه...»[2].

ويرى علماء الاجتماع أن المنحرفين في المجتمع هم البؤساء، والمحرومون هم الذين يدفعون دفعاً إلى الانحراف[3]. «فالفقر والجوع عاملان اجتماعيان يؤديان إلى الانحراف». ولكن هذا الكلام لا ينفي وجود الانحراف وتفشيه في الطبقة المترفة أيضاً وذلك من خلال ما يلاحظ في الحياة الواقعية اليومية، لذا إن قول هؤلاء العلماء فيه ظلم وتعسّف على الفئة البسيطة من الشعب....

السرقة:

وفي قصة «سوق الكانتو» صورة أخرى للحرمان نستشفها من خلال أحداث القصة

(١) المصدر السابق، ص ١٥٨.

(٢) نجيب محفوظ، الثمن، مجموعة «همس الجنون»، ص ٢١٨.

(٣) حامد عبد السلام زهران، علم النفس الاجتماعي، ص ٣٤٦، القاهرة: عالم الكتب، ط ٤، ١٩٧٧.

فالعامل الذات «حسونة» يضطر إلى سرقة جاكتة، وهو الإنسان البائس المسكين لأنه بحاجة إلى الطعام (العامل الموضوع)، والدليل على ذلك الحوار الآتي بين «رمضان» العامل المساعد وبين حسونة:

«رمضان: ما معك؟

حسّونة: جاكتة...

رمضان: من أين...؟

فأجابه وهو يغمز بعين حمراء:

حسونة: اطمئن.

ودسّ رمضان في يده ورقة من ذات الخمسة والعشرين وهمّ بالرجوع ولكن حسونه، تعلق بذراعه بحرارة وهو يقول:

حسونة: عملي ليس نزهة، ليس نزهة..»[1].

«وجال حسونة في أطراف السوق فابتاع أربع سجائر ورغيفاً ولحمة رأس، ثم مضى إلى جدار المرحاض العمومي، فجلس في ظله» [2].

إنّ صمت الشخصية أثناء كلامها، له بعده الدلالي، إذ نفهم من خلاله أن المرض الاجتماعي الذي أصاب حسونة هو السرقة، فقد غزا المرض جسمه وكان الجوع من أعراض هذا المرض، وهذا الصمت يشغل حيزاً مكان النقاط في الحوار السابق: (جاكته... (مسروقة) من أين...؟ من أين سرقتها؟)

وجلوس حسونة الإنسان البائس في ظل جدار المرحاض، له دلالته المعنوية، إذ يتبين من خلاله ان مكانة حسونة الإنسان الفقير في حضيض البؤس والمرض الاجتماعي....

ومما يلفت النظر أن الكاتب حاول توضيح الفروق الطبقية في القصص التي ذكرناها سابقاً، ونراه قد حلّ مشكلة الفقر حلاً فردياً، ثم نجده في قصة «الجوع» قد حلّ المشكلة

---

(١) نجيب محفوظ، سوق الكانتو، مجموعة بيت سيء السمعة، ص ١٢٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٢٦.

عن طريق ابن الرأسمالي، أما في قصته «سوق الكانتو» فيحاول توجيه نقده إلى المخبر بطريقة ايحائية ويظهر ذلك واضحاً في سلوك الضابط أثناء مداهمته للسارقين:

«وانقضّ عليهم المخبرون قبل أن يفيقوا من ذهولهم. وقال الضابط يخاطب شنكل: (العامل المساعد على السرقة).

- «أتعبتنا أسبوعاً كاملاً الله يتعبك.

وعند الظهر وقفت سيارة مرسيدس أمام القسم وغادرها رجل ربعة بدين ذو لغد هائل. قابل ضابط المباحث فصافحه ثم جلس وهو يقول:

- جئت بناء على اشارتك . .

فقال الضابط:

- قبض على سارق جاكتتك . . ووجدت نقودك كاملة لم تمس، وسوف تتسلمها في الوقت المناسب، ولكن ينبغي أن تبقى لاتمام بعض الاجراءات.

رمق الوجيه على سيف الضابط بنظرة امتنان وتمتم:

- همة عظيمة حقاً،

فقال الضابط بلهجة ساخرة وهو يتفحصه بنظرة ذات معنى:

- أرجو أن تكون في موضعها،

وقلق الوجيه وتأكدت ظنون طالما ساورته، ولكنه كان شديد الحذر، وعليه أن يستزيد من هذا الحذر مستقبلاً، واستطرد الضابط قائلاً بلهجته الساخرة:

- مبارك عليك، المال الحلال لا يضيع . . ». [1].

هذا الحوار له بعده الدلالي . . . إنه يبين موقف السلطة تجاه فئة الشعب الفقيرة، وموقفها تجاه الوجهاء وكبار القوم في المجتمع، فالسلطة تحاسب فئة الشعب الفقيرة على أعمالها المخلّة بالقانون بينما في الوقت ذاته تغمض عينيها عن الوجهاء أبناء البرجوازية الكبيرة (العوامل المعاكسة)، التي تقف في وجه العامل الذات وسرقتها غير المشروعة.

---

(١) نجيب محفوظ، سوق الكانتو، مجموعة بيت سيء السمعة. ص ١٣١.

وقد نجح الكاتب في ايصال الفكرة إلى القارىء محافظاً على البناء القصصي.

الموظف البسيط المحتقر:

أما في قصة «هذا القرن» فبطلها موظف، موظف بسيط ينتمي إلى الطبقة المتوسطة، وكانت منزلته بمنزلة الحيوان لا قيمة له، صعلوك حقير لكونه موظفاً ودليل ذلك الحوار الذي دار بين الباشا وزوجته المتعالية المتباهية بالمغفور له (والدها)، يقابلها في الجانب الآخر الشاب الموظف البسيط الراغب بالزواج من ابنتهما، فيقابل طلبه بالاحتقار والإهانة على النحو الآتي:

- «ما صنعتك؟
- موظف....
- هذا يعني أنك صعلوك..
- صعلوك؟
- نعم.. إن الكاتب الحقير الذي لا يجد وظيفة تشرفه يطبع على بطاقته كلمة موظف، وهي لا تعني في الواقع إلا أنه كاتب حقير.... إليس كذلك..»[١].

والحوار الآتي يكشف عن الفروق الطبقية واحتقار الطبقة البرجوازية الكبيرة لفئة الشعب المتوسطة....

«زوج الباشا: وماهيتك... أتوسل إليك أن تجيبني؟

الموظف: ستة جنيهات.

- عال... ولماذا تحب ابنة الباشا؟
- سيدتي...
- لماذا لم تحب ابنة كلب من طبقتك.

وتنهد الباشا من قلب مكلوم وقال للشاب:

- تفضل مع السلامة...»[٢].

---

(١) نجيب محفوظ، هذا القرن، مجموعة همس الجنون، ص ١٤٦.

(٢) المصدر السابق، ص ١٤٧.

فكلام الباشا مع الموظف أيضاً له بعده الدلالي فهو لم يهن عليه أن تستمر زوجته بإهانة هذا الموظف لأنه مرّ بالموقف نفسه قبل أن يتزوج من ابنة الباشا، وهذا دليل على الوصولية والانتهازية.

بدليل الحوار الذي دار بين الباشا وزوجته:

- «أرجو أن تذكر أنك كنت موظفاً بائساً حين تزوجتك، وانه لولا المغفور له والدي..

أي لولا المغفور له والدي لما وصلت إلى ما وصلت إليه الآن من منزلة رفيعة في المجتمع...

- إن أباك لم يخلقني ولكنه أتاح الظروف المناسبة لعظمتي الكامنة.

- صه.. لولا أبي لكنت الآن موظفاً بالدرجة السابعة على أكثر تقدير؟....

- أبهذا الكلام تدافعين عن ذوق بناتك القذر؟

- معلهش يا باشا، انهن ورثن عني ذلك الذوق القذر الذي حملني فيما مضى على الزواج منك؟[1].

- فأنت وحدك المسؤولة عن فساد أخلاق بناتك.

- لا تتكلم يا سيدي عن بناتي بهذه اللهجة التي لا أقبلها بحال.. اني أعلم أنهن أشرف النساء جميعاً[2].

- إذن أنت ترضين عن هذه الأفعال الشائنة؟

ألا ترين أن مأساة الأخت الكبرى تتكرر؟ تلك الفتاة البائسة التي أردت أن أزوجها من طبيب كبير فوقعت في غرام صعلوك متشرد ممن يسمونهم بالموسيقيين.

- لا تتكلم عن صهرك بمثل هذه الألفاظ فليس هو الآن بالصعلوك ولا المتشرد. ولكنه مفتش موسيقى محترم بوزارة المعارف.

- أنا الذي عينته في هذه الوظيفة التي هو غير أهل لها بحال.. أنا الذي خلقته.

---

(١) المصدر نفسه، ص: ١٤٨ - ١٤٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٤٧.

- اخلق هذا أيضاً من أجل لولو.

- ليس الأمر سهلاً يا هانم كما يبدو لك، فالصحف تقف بالمرصاد للمحسوبيات والاستثناءات . . .»[1].

هذا الكلام دليل فضح الطبقة الأرستقراطية وكشف المساوىء التي يولدها التفاوت الطبقي والفقر، ويعلن عن موقف زوج الباشا فهي لا ترضى أن يمس شرف بناتها بأذى في الوقت الذي ترضى بذلك لغيرهن.

وهذا شاب يحاول الوصول إلى الوظيفة باتخاذ الفتاة جسراً يعبر عليه كي يصل إلى الوظيفة «وذهبت إلى حديقة صولت لمقابلة صديق من السعداء، (أي الموظفين) فجلسنا نتحدث في السياسة والرياضة والزواج، وصديقي من المتزوجين أيضاً، ثم لفت ناظري إلى مائدة غير بعيدة جلس إليها كهل وفتاة في مقتبل العمر، ثم قال لي ان الرجل هو: ح، و. بك من كبار موظفي المعارف وأن الفتاة كريمته، ثم قال لي مبتسماً:

«هذه الفتاة تعدّ جسراً ممهداً لوظيفة محترمة»[2].

ولعبت الوصايات دورها الهام في رفع الكثيرين إلى الوظائف العالية بغير كفاءة: «وجاء البك بعد دقائق في ثوب حريري فاخر فسلّم عليّ سلاماً حاراً أذهب عني الارتباك ورد إليّ جناني، وقدم لي سيجارة. . .

فقلت له: إني أروم الاشتغال بالتدريس، فسألني عما إذا كنت حاصلاً على دبلوم التربية؟ فأجبته بالنفي. . .»[3].

ولكني أكدت له أن كثيرين من أقراني اشتغلوا بالتدريس بغير هذا الدبلوم، ولكن بالوصايات التي لا ترد، فهزّ رأسه هزة لها معناها وقال:

- إني أرجو لك كل خير. . .»

أستاذ في الأدب الانجليزي سيقوم على تدريس الأدب الفرنسي وهو لا يتقنه . .

---

(١) المرجع السابق، ص: ١٤٧ ـ ١٤٨.

(٢) نجيب محفوظ، من مذكرات شاب، مجموعة همس الجنون، ص ٦٥، القاهرة: دار مصر.

(٣) المصدر السابق، ص ٦٦.

«سألني البك: هل تجيد اللغة الفرنسية؟ . . والواقع أن معلوماتي في الفرنسية تعادل معلومات طالب البكالوريا أو هي كانت كذلك قبل أربع سنوات ولكني وجدت نفسي حيال وظيفة محترمة درجة سادسة وربما بعثة أيضاً، فأجبته بجسارتي الطبيعية: «إنني أجيد الفرنسية يا سيدي»، فقال الرجل بسرور: «انتهينا يا بطل»[1].

في هذه القصة يدين محفوظ المجتمع الذي يرفع ابناءه إلى المراتب العالية عن طريق الزواج والوصولية والوساطة لا عن طريق الكفاءة.

ويختتم قصته بهذه الموعظة قائلاً: «السعيد السعيد من راض نفسه على الواقع والتمس أسباب الرضا والقناعة حيثما كان»[2].

فعلاقة العامل الذات بالعوامل الثانوية في القصة مرآة تكشف جوهر كل منهم من أجل الوصول إلى العامل الموضوع، والتمتع بالمال الذي يتمتع به الآخرون.

إن الإنسان كما نراه في القصص السابقة يهدر كرامته للتحرر من الفقر والبؤس فيضطر إلى سماع الكلمات القاسية من الطبقات البرجوازية الكبيرة بسبب انتهازيته للوصول إلى المراتب العالية والوظيفة المتاق إليها. . .

كما أن الفقر في القصة الأولى دفع بالبطل إلى القيام بأعمال جنونية خارجة عن القيم الأخلاقية في المجتمع، وفي قصة أخرى تضطر الشخصية للانتحار في سبيل التخلص من البؤس والفقر، فيرسم الكاتب لنا صوراً عدة من الفقر، والصعوبات الاقتصادية التي يتعرض لها أفراد الشعب الفقير، فالفقر يكاد يؤلف الاطار العام الذي يجول فيه أبطال القصص السابقة، وأن الكاتب صبغ هذه القضية بصبغة انسانية صادقة عميقة الأثر تثير الشفقة والرثاء، ويستطيع القارىء العثور على الوصولية والانتهازية في قصة «كلمة في الليل»[3] وقصة «المقابلة السامية»[4].

* * *

(١) المصدر نفسه، ص: ٦٧ - ٦٩.
(٢) المصدر نفسه، ص ٧٢.
(٣) نجيب محفوظ، كلمة في الليل، مجموعة «دنيا الله». ص ١٦٧، ١٧٤.
(٤) نجيب محفوظ، المقابلة السامية، مجموعة «الجريمة»، ص: ١٦٧ - ١٦٨.

الفصل الثاني

قضية المرأة

«الحقيقة أن المـرأة في حياتـي وأدبـي شيء واحد، لعبت المرأة في حياتي دوراً كبيراً إن لم يكن مثل السياسة فهو يفوقها»[1].

ما الدور الذي لعبته المرأة في حياة محفوظ، وما نظرة محفوظ لها؟

إذا عدنا قليلاً إلى الوراء وبدأنا من طفولة الكاتب نجد أن محفوظ عرف المرأة من طفولته، إذ كان يرقب النساء عندما يجئن إلى أمه يجلسن معها، يتحدثن، يقمن بإعـداد الحُجُب وأعمال السحر، كما كانت والدته تصحبه معها في زياراتها إلى الأهل والجيران، فرأى خلال ذلك كثيراً من مناطق القاهرة. . . شبرا، العباسية، وتعرّف على نمـاذج من النساء[2].

ويقول محفوظ:

«عرفت النساء في الأحياء الشعبية من المعايشة المباشرة، يكفي جلوسي أمام بيتنا في الجمالية، كنّ يجئن إلى أمي. . . . منهنّ نساء واظبن على زيارتنا في العبـاسية، كنـت أصغي إليهن في أحاديثهن مع الوالدة، وهن يروين لها الأخبار، وعرفت نماذج منهن في رواياتي فيما بعد»[3].

---

(1) جمال الغيطاني، نجيب محفوظ. . يتذكر، ص ١١٣، بيروت: دار المسيرة.
(2) المصدر نفسه، ص ١٢، ١٣.
(3) المصدر نفسه، ص ١١٠ - ١١١.

وإليكم نماذج للمرأة في قصص محفوظ:

أولاً ـ الأم والزوجة الوفية:

نعثر على هذه المرأة في قصة «حياة للغير» رغم أن القضية الرئيسية هي قضية «عبد الرحمن أفندي» بطل القصة وحبه الرومانسي، كانت هذه الأم مثال المرأة الصالحة المتمسكة بالعادات والتقاليد، والقيم الخلقية، فهي العامل المساعد وهمزة الوصل بين ابنها الأكبر عبد الرحمن وشقيقه الأصغر الدكتور «أنور»، فقد ضحىّ عبد الرحمن بسعادته وكبت رغباته في سبيل تحقيق السعادة للغير، فحاول امتاع نفسه بالتقدّم لأبي الفتاة التي أحبها وكتم حبه في قلبه ليطلبها إلى شقيقه «أنور» رغم أن الأخير لا يعلم بما يدور في خاطر شقيقه عبد الرحمن و «العامل الذات».

وهنا يظهر دور الأم (العامل المساعد) فتحاول أن تناقش ابنها «عبد الرحمن» في مسألة خطبة «أنور» قائلة:

ـ «هل حدّثك أنور؟

ـ فقال: نعم...

ـ ما رأيك؟

ـ اختيار جميل يا أماه، سأذهب غداً لمقابلة جارنا وأطلب يد ابنته الجميلة لابننا النابه.

فقالت بحنان:

ـ لم يبق إلاّ أنت.

ولازم الصمت هذه المرة...»[1].

فالتضحية التي لمسناها من عبد الرحمن لها علاقة بأمه ولا شك أنه ورثها عنها، فتضحية الأم في البيت لها أكبر الأثر على أبنائها.

فالأم (العامل المساعد) قامت على تربية أبنائها بعد وفاة زوجها معتمدة على ابنها عبد الرحمن ذلك القلب الجاف الذي لا يجد قطرات الندى، إلاّ أثناء جلوسه في

(١) نجيب محفوظ، حياة للغير، مجموعة «همس الجنون»، ص ٢٤٩.

الحديقة، فيحاول القضاء على يأسه بتأمله وصبره، وما يحرّك هذا البطل طموح اجتماعي، عادي، ولكن المصادفة التي تأتي بأخيه الدكتور أنور الذي يعتبر (العامل المعاكس)، فهذا الأخير وقف في طريق شقيقه، في طريق تحقيق أمله ليتزوج من الفتاة التي أحبها مما يدعو إلى تمزّق نفس عبد الرحمن واضطرابه رغم حبه لشقيقه أنور.

كما يحمل عبد الرحمن على صنع كفنه بيده، فتوافق والدته على الذهاب إلى منزل «سمارا» وطلب يدها لأنور الذي كان سدا بين شقيقه والفتاة التي أحبها وهو رغم ذلك فإنه يحبه، فالفتاة «سمارا» كانت العامل الموضوع المتاق إليه من قبل عبد الرحمن وفي الوقت نفسه شاركه به شقيقه أنور.

وتستطيع أن تلمس مثال الزوجة الوفيّة في «المجموعة القصصية ذاتها»[1]. وهناك نماذج لهذه الزوجة الأم في قصة «دنيا الله»[2] وفي «قوس قزح»[3]، تعثر على الأم الزوج العاملة المتحررة، فهي ليست مجرد قطعة أثاث في البيت، مثقّفة تشارك زوجها تعبه داخل البيت وخارجه، إذ كانت تعمل مفتّشة كبيرة في وزارة الشؤون. مثال الحنان والعطف، قلقة على ابنها الأصغر «طاهر» فهو يريد الاقدام على أمر سابق لأوانه يتعلق بخطبته، هذا ما رآه أفراد الأسرة بمن فيهم الوالد، أما الأم فإنها تتساءل بقلق: «ترى هل جاوزت الحد المعقول في إظهار الحنان الذي يعتمل في صدرها؟»[4].

وهدى مثال الابنة الفاهمة الواعية، طالبة بكلية الحقوق، أما رأيها بالنسبة لموضوع «طاهر» فهو:

- «طاهر متقلّب في عواطفه، رأيي التريّث...»[5].

إلاّ أن التحكم وسيطرة العقل داخل الأسرة وأولهم الأب كان نتيجة تمرد وجنون طاهر.

---

(1) نجيب محفوظ، اصلاح القبور، «مجموعة همس الجنون»، ص: ٢٦٠ - ٢٦٥.
(2) نجيب محفوظ، دنيا الله، ص: ١٤ - ١٦.
(3) نجيب محفوظ، قوس قزح، ص: ٣٣ - ٣٥.
(4) المرجع السابق، ص ٣٥.
(5) المرجع نفسه، ص ٣٣.

فقد كان طاهر يكره الروتين، يكره السير على وتيرة واحدة ودليل ذلك: الحوار الذي جرى بينه وبين والده:

- «أتعبت رقبتك، لمَ تنظر هكذا إلى السماء؟

وأهمله طاهر حتى كرّر سؤاله مرتين، ثم قال بضجر:

- إني أحسدها على ما تنعم به من حرية.

- لكنها مستقر أدق نظام في الوجود، النظام الذي لا يخطىء.. فانزعج طاهر وخفض عينيه غاضباً...

- ألا تحبّ النظام يا طاهر؟

فقال بحدة: لا أحب الشيء أن يتكرر مرتين...»[1].

العمّة العانس الثرية:

إنّ العمة العانس الثرية في قصة «جوار الله»[2] تبلغ الثمانين من عمرها، وهي عمة أبيه لعبد العظيم العامل الذات (بطل القصة)، وهذه العمة كانت العامل الموضوع بالنسبة لعبد العظيم الذي كان يتوق العامل الذات للوصول إليه. فجالت بذهنه كل أحلام ثروتها طالما انتظرها عندما بلغه نبأ مرضها خاصة أنه لم يكن قد تمتع طيلة حياته بأي نوع من أنواع الامتلاك، وتقوّس ظهره تحت أعباء المسؤوليات، ولم يترك له أبوه إرثاً إلاّ أخته «تفيده» العانس، وها هو أمام فراش موت عمته يتساءل عن فتورها، ورغم أمنه العائلي والوظيفي وأحلامه بالثراء شعر بالخوف والضياع والقلق من الموت، ووجد في مرض عمّته آفة تصيب العائلة كلها، كما شعر أن الموت داء يصيب الإنسانية جمعاء، فقد تذكر موت أبيه وجده، بأنهما ماتا بالمرض نفسه، وغير بعيد أن يدركه الموت في أية لحظة.

ويبدو أن الكاتب استخدم العمة كأداة فتح بها الطريق ليصل إلى فكرته عن القدر، مما أكسب بناءه الفني تماسكاً وقوة.

وتتكرّر الفكرة نفسها في قصة «موعد»[3].

---

(١) نجيب محفوظ، قوس قزح، ص ٤٠.

(٢) نجيب محفوظ، جوار الله، مجموعة دنيا الله، ص: ٢٣ ـ ٤٩.

(٣) نجيب محفوظ، موعد، مجموعة دنيا الله، ص: ٧٠ ـ ٧٤.

الأرملة الثرية:

إنّ الأرملة الثرية في «حلم نصف الليل»، امرأة يطمع الرجال بثروتها بعد وفاة زوجها اضافة إلى كونها جميلة رغم بلوغها «الأربعين» من عمرها، وكثيرون سعوا إلى التزوج منها، ولكن القسمة دفعت بها إلى أحضان رجل لم يجر عند الظن على بال، كان «حسنين»: يملك عربة كارو، يؤجرها إلى الغير، في الثلاثين من عمره، مرهوب الجانب، لم يكن أحد في الحي يحبه أو يعجب به، فازدادوا له مقتاً، وعجبوا كيف تقع امرأة كأم «عباس» في أحابيله، وقالوا بأسف والغضب والحسد يأكلان قلوبهم:

- «مسكينة أم عبّاس، مسكين عبّاس»[1].

ولكن ما موقف عبّاس من هذا الزواج؟ فهو يقول لكل من يلقاه:

- «لا يصح أن يحلّ محل الأب رجل آخر...»[2].

ورفع رأسه نحو مسكن أمه وصاح بأعلى صوته:

- «يا أم عباس... الله يسامحك...»[3].

ويموت حسنين مقتولاً في القبو، ويجري تحقيق بين جميع المشبوهين، لكنهم جميعاً ثبتت براءتهم، ولما استدعي عباس للتحقيق وجرى استجوابه عن المكان الذي كان فيه وقت ارتكاب الجريمة... اجاب ببساطة:

- «كنت مع الخضر... ألا تعرف سيدنا الخضر؟»[4].

وتقدم رجل آخر يطلب يد أم عباس ورغم محاولة حسنين استغلالها فقد قبلت بعبده زوجاً لها، ودار صراع بين أم عباس وأهل عبده حتى قالت له يوماً:

- «أنا لا أريد أن يشاركني أحد في بيتي...

وقال لها الرجل بصوت رهيب:

---

(١) نجيب محفوظ، حلم نصف الليل، مجموعة «بيت سيء السمعة»، ص ١٩.

(٢) المصدر نفسه، ص: ١٩ - ٢٠

(٣) المصدر نفسه، ص: ١٩ - ٢٠.

(٤) المصدر نفسه، ص ٢٦.

- لك ما تشائين فتفضلي بالذهاب. . . »[1].

ويقتل عبده وتلحق جريمته بجريمة حسنين وفي المكان ذاته. . . فأم عباس ليست حالة فردية في المجتمع المصري خاصة والعربي عامة، بل هي نموذج لآداب مجتمع معين في الطبقة الوسطى الثرية الميسورة الحال من أصحاب الأملاك في المدن الكبرى، يقدمها محفوظ موضحاً السمات المتوفرة في أمثالها من النساء الثريات الجميلات، حيث يقدم على الزواج منهن رجال أصغر منهن سناً، طمعاً بالمال إضافة إلى الجمال، وإذا توفر المال فلا يقف قبحهن سداً منيعاً أمام زواجهن، بمن هم أصغر منهن، ولا شك أن هؤلاء مشوقون إلى الحياة المترفة، وإليكم تقرير الكاتب عن «عبده» زوج أم عباس سابقاً قبل وفاته: «وأحب عبده الحياة المريحة المترفة فعقد اللاسة الشاهي الفاخرة فوق رأسه، وتلفع بالعباءة من وبر الجمل، ولبس المركوب الملون من خان الخليلي، وتحلّى بالخواتم الذهبية، وسبقته رائحة المسك حيث ذهب فيقوم له الناس على الجانبين حتى يختفي عن الأعين فيتهامسوا: الله يرحم أيام زمان»[2].

المرأة المتحررة المستهينة بالعادات والتقاليد السائدة في مجتمعها:

يجسّد لنا الكاتب الحياة داخل بيت آل حلاوة في قصة «بيت سيىء السمعة»[3]، إذ كان البيت يبيح الاختلاط بين الجنسين في زمن «كان كل بيت ينطوي على نفسه والنساء عورة، والحب حرام، والزواج من اختصاص الرجال والعروس آخر من يعلم»[4]. لذا عرف بالبيت السيىء السمعة.

فأمامنا حركتان: تحرر نلمسه في المرأة «ميمي» إذ يبدو كل شيء عادي في نظرها ونظر أسرتها، امرأة تقلب الأنظمة من حولها وتغيرها غير عابئة بمن حولها، استطاعت أن تخرج من القمقم وتسبق عصرها، رغم قسوة الظروف المحيطة بها، فكانت في سباق مع الزمن.

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٦.
(٢) المصدر نفسه، ص ٢٧.
(٣) نجيب محفوظ، بيت سيىء السمعة، قصة العنوان في مجموعة بيت سيىء السمعة، ص ٥٨.
(٤) المصدر السابق، ص ٥٨.

يقابلها حركة انطواء لا تستطيع الخروج عن العادات والتقاليد والقيم السائدة في ذلك الوقت، هذه الحركة نلمسها في «أحمد» الطرف النقيض من الخارج، أما من الداخل، فتجده يسير في حركة موازية للحركة الأولى، لكن القيود تشده إلى الوراء. وها هو يستقبل سيل الذكريات، خاصة بعد أن جاءت «ميمي» الأرملة تطلب مساعدته في الحصول على معاش زوجها، وأخذت الذكريات تحوم حوله كأسراب البنفسج «تذكر كيف تزوجت بنات البيت السيء السمعة واحدة بعد أخرى، رغم ما سمع مراراً وتكراراً بأنهن بنات لم يخلقن للزواج، ولن يسعى إلى الزواج منهن أحد، وكلما جاءه نبأ عن توفيقهن في زواجهن ذهل واختلفت موازينه»[1]. فعندما ناقشها في أمر الزواج قال لها:

- «انتظريني ريثما أنتهي من الدراسة».

- أنت لا تريد، ليس عندك الشجاعة الكافية، أبيتنا مخيف إلى هذه الدرجة؟

- «الأمر وما فيه...

- لا تكذب.. أنا أعرف كل شيء، وماما لم تخطىء، وشارعنا كله سخافة في سخافة، ونحن أشرف من الجميع، يجب أن تعرف ذلك.

- لكنني أحبك، ليكن الأمر سرًّا بيننا حتى..

- نحن لا نحب السر»[2].

فميمي شخصية ايجابية من حركتها البناءة نحو تغيير واقعها مجتازة ما يعترضها من عقبات، وحاولت التأثير بمن حولها، فكان أحمد النموذج المتأثر، إذ تجده يسلك في النهاية السلوك الذي عابه على بيت آل حلاوة. «ومضى إلى بيته بعد ميعاد انتهاء العمل الرسمي فتغذى ونام ليستعد لسهرة الأوبرا، دعي إليها هو وزوجه وبناته الثلاث. وكان الداعي زميلاً لكبرى بناته الموظفة في إدارة الترجمة بالوزارة، وقد قبل الدعوة رغم أن الداعي لم يرتبط بكريمته بأي ارتباط بعد»[3].

هذا رغم أن أحمد كان سلبياً في بداية لقائه مع ميمي ولكنه حاول أن يخطو حركة

---

(1) المصدر نفسه، ص ٦٥.

(2) المصدر نفسه، ص: ٦٢ - ٦٥.

(3) المصدر السابق، ص ٦٥.

ايجابية في طريق التطور، حتى أصبح يسير في خط مواز للخط الذي سارت عليه ميمي وأسرتها.

وهناك نموذج المرأة المحافظة الرافضة للمعاشرة دون زواج، وتتجلى هذه السمة في قصة «كلمة في السر»[1]، كذلك تتجلى سمة المرأة الزوج الحريصة على راحة زوجها في قصة «كلمة غير مفهومة»[2].

ولكن يضيق نطاق هذا البحث عن تناول كل القصص التي كتبها محفوظ في مجموعاته القصصية.

المرأة الخادمة:

إن الخادمة في قصة «الصدى» حلقة وصل بين عبد الرحيم بطل القصة وبين أمه، فقد كانت المفتاح الذي أوصلنا إلى أفكار الأم الرمز. . .

فتحت الخادمة الباب لعبد الرحيم لتنقلنا من خلاله إلى الأم الرمز، الأم الحقيقية الكبرى للإنسان، الأم المنسية من قبل أبنائها، فقد ذهب عنها الأبناء في فترة كانت في أمس الحاجة إليهم، عانت فيها من عذاب الاستعمار والاستبداد، وبقيت الأم (مصر) فريسة للأعداء، وها نحن نجد بطل القصة يعود إلى البطن الذي حمله بعد غياب عشرين عاماً ليعترف لأمه مصر لعله ينال كلمة عطف وهي تئن على فراشها (أرضها):

- «نهارك سعيد يا أمي. . .».

لكن ماذا كان موقف الأم من أبنائها؟

يتبين لنا حال الأم وموقفها «إنها الآن عمياء، صماء» ويعود عبد الرحيم ليجد الأم المنسية جثة تتنفس، ويفاجأ عندما يراها عمياء صماء، فظل ينادي ويسترحم ولكن صراخه لن يجدي وهو لم يكن ينادي سوى الوحدة والموت والعذاب، فليس في هذه الدنيا سوى الرصاص، القتل والدم.

- «. . . .ما أصدقها لنا من أم - لكنك تمثل عناد من يتربص يوماً في حقل الذرة ثماني

(١) نجيب محفوظ، كلمة في السر، مجموعة «بيت سيىء السمعة»، ص ٨٧.

(٢) نجيب محفوظ، كلمة غير مفهومة، مجموعة «خمارة القط الأسود»، ص ٩٥.

ساعات دون حركة ـ وكم غنيت فوق أشلاء الجثث، وأيدي الأخوة التي قطعتها، وقولك الساخر عن ابني عميلك في البلد رغم أنهما اخوان»[1].

عاد في سن لا يستطيع فيه أن يفعل شيئاً. . . .

«ولكني أجلس أمامك بشخصي وشهادة ستين عاماً من البنوة. وإن تكن بنوة مفلسة جدباء. . » . «. . سأذهب أقسى ما جئت، والساقية تدور ولا تحمل من باطن الأرض إلا العلقم، لم يجيء الابناء خيراً منا، هيهات أن اعترض، اليوم يقطبون ويتبادلون نظرات ممتعضة، وغداً ينطلق الرصاص، هنا أنا أرى المستقبل بعين الماضي الدامية. . . ».

وكأنه يعد بيوم يثأر فيه من الأعداء لينتقم لأمه المسكينة ويكفر عن ذنب اقترفه في الماضي، يحاول أن يصعد بعد أن هبط في الماضي. . . . .

في هذه اللحظة يشعر قطب الحركة السلبي بالذنب والقلق «لم يكن الموقف كما تصورت ولكنه في الحقيقة أفظع، وأنت شريك في الجناية لا مفرّ»[2]. شعور بالعجز والضعف إذ تحتل الأم مكانة أساسية في بناء قصة «الصدى» لأنها الفضاء الذي يؤطر معظم حركة القصة إذ تتكر كلمة «الأم» كثيراً، فهي بمثابة كون جزئي نطل عبره على الشخصيات (عبد الرحيم، الأبناء. . . الخ). الأم تغدو من خلال السرد والحوارات بنية استعارية تتناسل الرموز داخلها لتجعل منها صورة للاوعي في حالته المتوحشة الرافضة للقيود والتقاليد ومواصفات الأخلاق والعقل.

إن قصة «الصدى» تطرح القضايا والهموم والتجارب ويختلط فيها البعد الاجتماعي - السياسي بالبعد الميتافيزيقي الرمزي وخيانة الوطن. من هذا المنظور لا تكون الرؤية للعالم في «الصدى» جزءاً من إشكالية ملموسة يحملنا عليها نعت القصة وإنما هي تجريد كلي لـ «مشاكل» تعوق العرب عن الخروج من الزمن الميت، الزمن الأعمى، زمن الأخوة الخونة. . ورغم أن نجيب محفوظ نجح في أن يلتقط مجموعة حلقات القضية، فإن الاسقاطات على الماضي تفرغه من إمكانية الامتداد نحو المستقبل. «ها أنا أرى المستقبل بعين الماضي الدافن، هل رؤية الهاجس هي الكلمات ـ الطقوس الواعدة لإعلان موت

(١) نجيب محفوظ، الصدى، مجموعة «خمارة القط الأسود»، ص ١٨.

(٢) نجيب محفوظ، الصدى، مجموعة «خمارة القط الأسود»، ص ٢٥.

الأم ـ الأرض؟، وهل هي ذلك المناخ الجنائزي المتردد في أكثر من صورة ليقتلع من أوهامها النظرة المغلفة بسكونية اليقين.

أما «الخادمة» في قصة «صورة» «فيستخدمها صاحب المنزل أو صاحب العمل لتحقيق رغباته الخاصة وإشباعها «فشلبية» الخادمة التي كانت تعمل في منزل يسري عبد المطلب، وجدت مقتولة في الصحراء وراء الهرم، ومؤخر رأسها مهشماً، وعندما رأتها الابنة قالت بصوت منخفض:

ـ «مسكينة، «. . .» وبابا لم يرغب في طردها. . . .

وقطبت الأم عند ذكر بابا، وغابت بذكريات مقلقة فيما بدا، وقالت بصوت جاف: كفى، الله يرحمها وكفى. . .»[1].

كما عملت «شلبية» في مشغل ـ قبل موتها ـ الذي اضطر السيد أنور العامل في إدارة التفتيش أن يتزوج منها زواجاً عرفياً وبسوء نيّة، ولما حملت اغتصب منها موافقة على الإجهاض، وقالت وهي تبكي:

أنت لا تحبني ولا تعدني زوجة. فقال ملاطفاً:

ـ بل أنت زوجتي ولكنني لا أريد خلفاً.

وسرّحها بعد أن تنغص عيشه معها إلى أن رأى صورتها مقتولة في الجريدة، وهكذا انتقلت إلى غيره وكانت نتيجتها الموت. وظلم المجتمع سبَّب في ضياعها.

تنتهي القصة نهاية مأساوية سرعان ما تتكشف عن آفاق أفسح وأعمق سواء من حيث الحدث أو دلالته. وتأخذ القصة في فض هذه الأحداث والدلالات. وتكشف لنا الزواج العرفي الطبقي المصلحي عن محاولة صرف الأنظار عن الحقيقة، على أنه هنا يفضح قصة الاغتصاب والتخلص، حيث ينقلنا نجيب محفوظ من حدود جزئية إلى دلالات عامة. فقد استطاع محفوظ أن يفضح بشكل غير مباشر كثيراً من حقائق الأوضاع والاجتماعية في شريحة صغيرة، وينقلنا من محاولة الاخفاء للحمل والخلاص منه إلى فضح حقيقة أكبر على نحو يقطر مرارة.

---

(١) نجيب محفوظ، صورة، مجموعة «خمارة القط الأسود» ص ١٩٢.

المرأة المفكرة الوجودية الالحادية أو المعجبة بهذه المبادىء:

فنادرة المرأة المتطورة فكرياً واجتماعياً، لا تبالي بالكلمات المعسولة المضيعة للوقت. متفهمة أهداف الشباب في عصرها فهي تقول «لأدهم»:

ـ «أنت متحجر رغم ادعاءاتك المتقدمة»[1].

فنادرة استطاعت أن تسير بخط مواز لخط الكاتب بتصويرها الصراع بين الأدب والفلسفة عند الكاتب، الصراع الذي بدأ بعد حصوله على الليسانس وما كان يدور بين نادرة ووالديها هو الشيء ذاته الذي كان يدور بين محفوظ ووالده حول الفلسفة. فيقول محفوظ:

«عندما فكرت في الفلسفة انزعج والدي انزعاجاً شديداً...»[2]

وفي آخر لقاء لنادرة مع بعض الزملاء أعلنت إعجابها بالوجودية الالحادية وسألها أدهم مداعباً:

ـ «كيف حال القلق الوجودي؟

ـ عال ولكني لم أنم أمس أكثر من ساعتين.

ـ فكر وفلسفة؟

ـ شجار مع ماما وبابا كما تعلم، كملي تعليمك، تزوجي، لا تسهري كالشبان...

وتساءل أدهم:

ـ من أين لهما أن يفهما فيلسوفة صغيرة؟

حذرته بتقطيبة من التمادي في العبث، وقالت:

ـ لا يريد أحد أن يعترف بأنني أجاهد لتكوين نفسي، ولكنني أعاشر أهل الكهف»[3].

وهي لا تضعف أمام كلمات الإعجاب، تعتز بشخصيتها، متفهمة للآخرين:

«وعدها بأن يرشدها إلى ممثل الشاشة الأول الأستاذ علي الكبير، ولكن إرشاده يريد

---

(١) نجيب محفوظ، صوت مزعج، مجموعة «خمارة القط الأسود»، ص ٢٠٥.

(٢)جمال الغيطاني، نجيب محفوظ... يتذكر، ص ٢٦، ٣٧.

(٣) نجيب محفوظ، صوت مزعج، ص ٢ ـ ٣.

الثمن. . . فهو يطالبها قائلاً:

ـ حسناً، ولكني أطالب بالثمن مقدماً،

فتساءلت بحركة من رأسها اضطربت لها خصلة سوداء من شعرها معقوصة في دائرة فوق حاجبها:

ـ أن تشرفيني بزيارة في عمارة الشرق.

ـ موافقة؟

ـ أنا واثقة من أنك أنظف تفكيراً من ذلك».

فنادرة شخصية ذكية، دقيقة الحس، قوية الشخصية، متنامية وكأن الكاتب يقول لنا إن المرأة ترتقي موافقتها إزاء الحب والجنس كلما ارتقى وعيها الثنائي.

أما (أدهم) فشخصية عابثة تراوده أفكار دنيئة فهو النقيض لنادرة تهمه القشور أكثر من الباطن والجوهر.

وهناك نموذج الطفلة التي تتساءل عن حكمة الأديان مشوقة لايجاد الجواب عن كل سؤال يدور في ذهنها، تنقل إلينا وجهة نظر الكاتب حول الأديان فهي تسأل والدها عن سبب كونها مسلمة بينما صديقتها مسيحية:

ـ «لم يا بابا؟
ـ أنت صغيرة وسوف تفهمين فيما بعد.
ـ أنا كبيرة يا بابا
ـ بل صغيرة يا حبيبتي وسوف تفهمين فيما بعد.
ـ أنا كبيرة يا بابا.
ـ بل صغيرة يا حبيبتي. . .
ـ لم أنا مسلمة؟

عليه أن يكون واسع الصدر وأن يكون حذراً ولا يفكر بالتربية الحديثة عند أول تجربة. قال: بابا مسلم وماما مسلمة ولذلك فأنت مسلمة، وناديا باباها مسيحي وأمها مسيحية ولذلك فهي مسيحية».

ولكنها دفعته إلى الزلل في كلامه نتيجة أسئلتها المتكررة.

- «حسن، أنت تعرفين الموضة، واحدة تحب موضة وأخرى تفضل موضة وكونك مسلمة هو آخر موضة ولذلك يجب أن تبقي مسلمة.

- يعني نادية موضة قديمة؟

الله يقطعك أنت ونادية في يوم واحد، الظاهر أنه يخطىء رغم الحذر، وأنه يدفع بلا رحمة إلى عنق زجاجة، وقال:

- المسألة مسألة أذواق، ولكن يجب أن تبقى كل واحدة كباباها وماماها. كل دين حسن. المسلمة تعبد الله والمسيحية تعبد الله...»[1].

وتتابع أسئلتها له عن الله ومن هو وما معنى خالق... أسئلة فكرية ميتافيزيقية أخذت تشغل البنات في تلك الفترة، ولا تزال تشغل فكرهن في عصرنا هذا، كما تشغل فكر الأبناء، ولعل هذه «الأسئلة كانت تشغل بال الكاتب ودفعته للدراسة في قسم الفلسفة»[2].

وهكذا استطاع أن ينقل إلينا فكرته محافظاً على بنائه القصصي.

المرأة والخيانة الزوجية:

إن قضية الخيانة الزوجية شغلت حيزاً لا بأس به في مجموعة «همس الجنون» وفي القصص الأخرى من مجموعاته القصصية، ولكن كيف عالج محفوظ هذه القضية؟ وما نظرته إلى الخيانة؟

يبدو موضوع الخيانة واضحاً في قصة «الهذيان» حيث يكتشف الزوج خيانة زوجته وهي تهذي على فراش الموت، «صابر أنا متألمة خجلة» فهزّ رأسه المثقل وقال لنفسه: «أنت متألمة بغير شك، أعانك الله على ما أنت فيه، لكن مما تخجلين؟ إن هذا الابتلاء لا يخجل أحداً وإن كان يحزننا جميعاً»[3].

واستدركت المرأة تقول: «زوجي أحسن الأزواج أما أنا فشقية... لست أهلاً

---

(1) نجيب محفوظ، جنة الأطفال، مجموعة خمارة القط الأسود، ص ٧٢ ـ ٧٤.

(2) جمال الغيطاني، نجيب محفوظ.. يتذكر، ص ٢٦ ـ ٢٧، بيروت: دار المسيرة.

(3) نجيب محفوظ، الهذيان، مجموعة همس الجنون، ص ٧٦.

لوفائه»، فتنهد الشاب حزناً وتمتم قائلاً بصوت غير مسموع: «أنت أهل لكل خير»، وأراد أن يناديها لعله ينتشلها من تيار أفكارها المحمومة، ولكنها حركت رأسها بعنف على الوسادة. وقالت بحنق: «راشد كفى وابتعد عني... ابتعد ودعني...» وكاد يهم بمناداتها فاحتبس الكلام في فمه، وحملقت عيناه المسهدتان، وبدا على وجهه الذهول والأفكار وجلس في فراشه وهو يتساءل: «راشد.. راشد.. صابر.... الخيانة شيء قذر..»[1].

فالقصة هنا تقوم على نقيضين فالزوج مخلص أما الزوجة فخائنة، ويضفي الكاتب مسحة رومانسية في حب الزوج لزوجته وإخلاصه لها قبل موتها وبعده، فقد كان خبر الخيانة مصدر قلق وشك أكل قلب صابر (الزوج) بقسوة، شلّ حركته، فهرب من أفكاره وطفلته بسفره إلى لبنان للصحة والراحة، ولكن هذه الأزمة العنيفة هدّت نفسه وأتلفت كيانه وأعصابه. وشعر بيأس من الدنيا الزائفة، وانتحر من وقع المفاجأة، فهو لم يصبر على فقدان زوجته، ولم يحتمل الدنيا بعدها، شعر بدمار وصعب عليه أن يدمر فانتحر.. البطل الفاشل.

«فاستشعر اليأس من الدنيا جميعاً وألقى بنفسه في البحر خلاصاً من عذابه وآلامه، يحتفظ بأسراره لقلبه ولبطون الأسماك»[2].

هنا أنهى الكاتب قصته بمأساة الخيانة والموت، فرؤية الزوجة أخيراً وسماعة أن زوجته تخونه، هي مأساة مدمّرة خاصة بعد معرفته أنها كانت تخونه في الفترة نفسها التي كان فيها مخلصاً، إنها صدمة عنيفة حقاً لها أثرها الشديد في قلب كل إنسان وفيّ مخلص، ويتضح موقف محفوظ من الخيانة من خلال وجهة نظر (الزوجة) «أف»..«.. الخيانة..... راشد...راشد.... صابر، الخيانة شيء قذر...».

والزوجة بهذيانها خانت نفسها كما خانت زوجها فلولا الهذيان لما عرف الزوج بخيانة زوجته له، ولعلّ الكاتب استعمل أسلوب الهذيان لينقل إلينا فكرته عن الخيانة ومقابلة النقيض بنقيضه.

---

(١) المصدر نفسه، ص ٧٦ ـ ٧٧.

(٢) المصدر السابق، ص ٨١.

أما الطفلة فكانت العامل المعاكس الذي قطع على صابر سماع قصة الخيانة بكاملها من فم الزوجة التي تهذي على فراش الموت. «وأراد أن يسترسل ولكنه منعه عن الاسترسال صراخ الطفلة فجأة، فما لبثت أن هرعت إلى الحجرة حماته والمرضعة فنكص على عقبيه مغضباً وهو يقول لنفسه: الطفلة الملعونة تداري فضيحة أمها وأبيها»[1].

ولعلّ صراخ الطفلة فوّت عليه سماع الخبر بكامله، وهذا بدوره فوّت عليه فرصة الانتقام من غريمه...

* إن المعاناة التي أظهرها (نجيب محفوظ) دلالة واضحة على القلق الذي تعانيه البورجوازية الصغيرة وهي تسحق أمام البورجوازية الكبيرة، ودلالة على ركود الصراع الطبقي وتحدره باتجاه الخلف.

إن مفارقة تبعث على المرارة يصب فيها نجيب محفوظ سخطه على المجتمع المهترىء حيث تكثر الخيانة والمرض.

ولئن كان نجيب محفوظ في قصة (الهذيان) لا يكاد يرى العالم من خلال هذيان الزوجة الخائنة، ولا يكاد يتجاوب مع الخلل الطبقي في الشريحة الاجتماعية ـ موضوع القصة ـ فإن القاص يواجهنا بالسرد كما في حديثه عن الزوجة التي تهذي والطفلة المقاطعة لسر قصة الخيانة. وإن زوجته مريضة على سرير الموت. إن الأم الخائنة مسوقة بدوافع الشبق الجنسي من عالمها الساكن أكثر حيوية تتحرك وتعي من خلال منابع الكبت الجنسي أو التنفس عنه حتى اعترافها من خلال هذيانها فيه دعوة للتطهر من الخيانة باعتبارها قيمة أخلاقية موروثة.

* إن نجيب محفوظ بدلالته هذه ينبع من الجذور، ويمتاز بالجرأة إلى حد الجرح، وبالصرّامة إلى حد الفضيحة.

وفي قصة «نكث الأمومة» تحاول الزوجة الأم خيانة زوجها مع عشيق غير زوجها ومن يكون هذا العشيق؟ إنه خطيب ابنتها... التي على وشك الزواج، فقد كان اهتمامها بشبابها يفوق اهتمامها بزوجها وأسرتها.

وفي قصة «ثمن السعادة» صورة أخرى يختارها محفوظ ليوضح موقف بعض

(١) المصدر نفسه، ص ٧٩.

شخوصه، فهو يوافق الزوج على خيانة زوجته له مقابل السعادة التي يجنيها من ورائها، فهو يذهب إلى أستاذ ابنته توتو «رضوان بك» بعد انقطاعه فترة عن إعطاء الدروس قائلاً له:

«لا بد من حضورك، فهذا ضروري جداً... وكان لا يحول بصره عن الشاب، فوجد في نظرته ونبرات صوته ما أثار فضوله ودهشته..

أما الشيخ، فصمت لحظة متردداً، ثم استدرك قائلاً: هذا ضروري لتوتو ولسعادة الأسرة... بل لسعادتنا جميعاً... فاصغ لي، لا بد من حضورك..»[1].

وتجد لمحة من الخيانة في قصة «روض الفرج»[2]. وفي قصة أخرى ينقل لنا صورة للخيانة عن طريق الرسائل في قصة «خيانة في رسائل» فالبطل (العامل الذات) يكتشف خيانة حبيبته اليوم وخطيبته غداً بواسطة رسالة من رسائل العامل المساعد صديقه «مرزوق» وقد كتب إليه في احداها: «أنا ـ باختصار.. سعيد جداً، فحياتي مليئة بالبهجة والمسرة، وعائدة خير عزاء عن الوحدة والوحشة في هذا المنفى السحيق، وإني كلما أذكر أني سأحرم هذه المتعة بعد شهر يشيب شعري من الهول، وأضمها إلى صدري بشغف، وألتهم منها قبلات ملتهبة كأني أختزن منها ما أعود إليه عند الفراق.....

وبهذه المناسبة أقول لك إن (عائدة) من اللواتي وهبهنّ الله دلالاً، وفتنة، ولكنها على قدر غير هين من الاستهتار والنزق، أما خطيبتي فشابة حيّة، هادئة الطبع وعلى خلق عظيم، وإني أدخرها للزواج وأنا سعيد»[3].

وتقف قصة «عبث ارستقراطي» شاهداً على الخيانة الزوجية، أما الخيانة هنا فتختلف نوعاً ما عن الخيانة في القصص السابقة، إذ أنها تحصل في الطبقة الارستقراطية رغم توفر الحياة الهنيئة والمال لديهم.

والخيانة متبادلة، إذ يلتقي أقطاب الخيانة في خط واحد، فالزوج الصديق، وكذلك الأستاذ الوجيه (طه بك) يخون زوجه مع زوج صديقه (محمد جلال): «أما الجديدان

(١) نجيب محفوظ، ثمن السعادة، مجموعة (همس الجنون)، ص ٢٠٣.
(٢) نجيب محفوظ، روض الفرج، المجموعة نفسها، ص ١٢٦.
(٣) نجيب محفوظ، خيانة في رسائل، المجموعة السابقة، ص ٥٢ ـ ٥٥.

فكانا يظنان نفسيهما في أمان وخلوة فلم يجاوزا إلاّ بمقدار. . . . . ولم يكتفيا بذلك، بل قال بصوت استطاع الآخران أن يميزاه: «حبيبتي. . صفية»، وارتجف محمد بك جلال. . . كأن الصوت صوت طه بك العارف. . . ومن هذه؟ أليست زوجته هو؟ . . أي كارثة تجمعت في هذه الغرفة ـ الحجرة المظلمة ـ! ! ، ولكنه كان مغيظاً محنقاً لأن غريمه لا يدرك في تلك اللحظة أن زوجه بين يديه هو أيضاً»[1].

فمن خلال العلاقة بين الزوج وزوجته، الزوج العشيق والزوجة العشيقة، نقف على صور من الانحلال الخلقي والاجتماعي، ونجد مثل هذه الشخصيات تحتل مكانها في المجتمعات البشرية، شخصيات لها رؤية جنسية تتمثل فيها ملامح الفرد اللامنتمي؛ الذي يرمي بالقيم والتقاليد جانباً.

يعمل الكاتب على إبراز مثل هذه النماذج من الشخوص في قصصه؛ لأنها تمثّل خطاً من الأفراد في المجتمع المصري، في تلك الفترة من الزمن فترة غلب فيها اليأس والقلق الاجتماعي الخارجي على النفوس البشرية، فظهرت اتجاهات اللامبالاة والخيانات إلى غير ذلك. وتجاوباً للغرائز دون كبت أو جد كما مرّ معنا في القصص السابقة.

وللخيانة مبرراتها الواضحة: الزواج غير المتكافىء، الفقر والجوع، والحرمان الجنسي، فساد طبقة اجتماعية، الوصول إلى مركز عال في الوظيفة، وغير ذلك من أنماط سلوكية سببها العوامل المذكورة. . . .

فالخيانة من أنواع الانحراف، ومحفوظ يقول: «نعم عبرت في قصصي عن كثير من المنحرفات، البعض يستبشع هذا، لكن ما هو موجود في الواقع أفظع بكثير، أعتبر رواياتي حشمة بالنسبة للواقع، أعرف من الواقع الاحصائي حقائق مخيفة، ما عرفته بالمشاهدة بسيط لأنه لا يؤدي إلى الحقيقة بالضبط. . . وفي أحد الأيام تعرفت إلى ضابط بوليس بمكتب حماية الآداب، كان شقيقه موزع أفلام، جاء إليّ في (دمشق) وبدأ يحكي عما يشاهده، أشياء فظيعة، الحياة الاجتماعية من التحتية المرعبة»[2].

---

(١) نجيب محفوظ، عبث ارستقراطي، مجموعة همس الجنون، ص ٢٩٤ ـ ٢٩٥.

(٢) جمال الغيطاني، نجيب محفوظ. ـ يتذكر، ص ١١، بيروت: دار المسيرة.

المرأة المومس :

«أما المرأة المومس، فإن استعمالي لها في الروايات لا يمكن تسميته جنساً، لأنها موظفة توظيفاً اجتماعياً بحتاً، لقد كنت أستعملها حتى أوضح لك بشكل قاسٍ ومباشر فساد أناس المفروض فيهم عدم الفساد. .»[1].

إن أول ما يذكر اسم المومس يتبادر إلى أذهان الناس بأنها تلك الإنسانة التي تعيش في الحضيض النفسي والاجتماعي، تتاجر بجسدها كي تعيش منه، وهي تجارة كغيرها من أنواع التجارة، فالتاجرة هنا إما أن تكون في بيت خاص يأتي إليه الزبائن، وإما أن تقف في الشارع المظلم عند نور خاص تتصيّد الرجال، ومن يقرأ قصص محفوظ لا بدّ أنه سيعثر على المومس، ولكن كيف استخدمها محفوظ. .»

فالوظيفة الاجتماعية التي تؤديها المومس هي عنصر خطير في البناء التعبيري كما صرح محفوظ عن المرأة المومس، وتتضح رؤية الكاتب في قصة «الثمن» إذ يتحدث عن مومس كانت فتاة عادية لكن الزمن حكم عليها بأن تتحوّل إلى مومس تسير في طريقها طالبة الرزق، وتشاء الظروف أن تلتقي بحسناء جميلة تهبط من سيارة وتدخل أحد المحلات وتختار زجاجة عطر. . . هنا في هذه اللحظة يبين الكاتب موقف الفتاة المومس من الحسناء. . . «وكان الاستهتار من سجاياها الراسخة التي اكتسبتها في أعوامها العشرة الأخيرة، فلم يكن شيء يوقفها عند حدّ أو يعطف بها عن شهوة، فاندفعت إلى جانب السيدة المتجهة نحو الباب كأنما تريد أن تسبقها إليه واحتكت بها وهي تلوح بذراعها فصدمت يد الأخرى، فأفلتت اللفة الثمينة وسقطت على الأرض»[2].

تبدو القصة متماسكة فنياً إلا أن محفوظ أطال الوصف الخاص بالحسناء[3] هذا الوصف للحسناء رأيناه من خلال عين الكاتب. إذ يجب أن نراه من خلال عين الشخصية حتى يضفي على القصة حيوّية فنية، ولكن رغم ذلك، فإن هذا الوصف هو جزء من الحدث، وليس دخيلاً عليه.

---

(١) نجيب محفوظ، أتحدث إليكم، ص ١٠٢، بيروت: دار العودة.

(٢) نجيب محفوظ، الثمن، مجموعة همس الجنون، ص ٢١٩.

(٣) المرجع نفسه، ص ٢١٦.

وكذلك استغرق وصفه لأثر العشرين جنيهاً عند المومس ما يقارب صفحة كاملة، وإنها لو حصلت على هذا المبلغ لما وصلت إلى هذا المصير. . .

«لو وجد يوماً في يدها لكان الحال غير الحال والحياة غير الحياة، ولكفاها شراً فظيعاً، وهو ليس بالطلب العزيز يشترى بالمهج، ألم تر كيف يبذل عن طيبة خاطر ثمناً لرائحة زكية يتبخّر معها من ثنايا المناديل ومفارق الشعر!؟

ومع ذلك فآه لو وجدته قبل عشرة أعوام؟ . . . ولكنه لم يوجد وخاب مسعاها وردت راحتها المحدودة، سدت في وجهها السبل وضيق عليها الخناق. فتجرعت غصص القنوط ثم هوت وقذف بها إلى دنيا أخرى منكرة.

ويعلق الكاتب قائلاً: «وهكذا الدنيا قاسية لا قلب لها، والناس لا يرحمون والحياة أشد وحشية من البحر الهائج والنار المضرمة. . .

والدنيا تضيق بمن ينشدون صيدهم بين الضحايا البائسة، التي شردها الجوع والحرمان والأمراض، فوجدت نفسها في دنيا الشذوذ والعناد، حيث تقتل الضحايا من كل نوع، ضحايا الطموح الكاذب والشهوات البهيمية والفقر المذل للأعناق»[1].

جو منفلوطي[2]، نعيشه مع محفوظ في هذه القصة موضحاً رؤيته للحياة والناس، مما أبعد قصته عن التركيز الذي هو من سمات القصة القصيرة[3]، رغم أنه اتخذ المومس مادة لبناء حواره الفني ولإيصال فكرته إلى القارىء.

إلاّ أن وصفه للفتاة بالاستهتار أساء إلى القصة ولم يساعد على التعاطف مع قضيتها، والمبلغ لعب دوراً هاماً في حياة الفتاة رغم أن الحسناء (الطرف النقيض) لم تعرف إلاّ أنه ثمن زجاجة عطر. . . .

فهذا الجو المنفلوطي دفع الكاتب إلى أن يلقي أحكاماً عامة على الناس مبرراً سقوطها ووصولها إلى الحضيض.

---

(١) المرجع السابق، ص ٢١٧، ٢١٨.

(٢) نبيل راغب، قضية الشكل الفني، ص ١١، القاهرة: دار الكتاب العربي، ١٩٦٧.

(٣) أحمد هيكل، دراسات أدبية، ص ١١٥ ـ ١٢٣، القاهرة: دار المعارف، ط ١، ١٩٨٠.

وننتقل إلى نموذج آخر للمومس في قصة «الجامع في الدرب» حيث تنمّي القصة ثنائية ضدية، شيخ منافق يقوم بدعاية للقصر وحكومته في خطبة الجمعة مخالفاً ضميره، ومتاجراً برأيه ومركزه الديني في سبيل لقمة العيش، وأملاً في زيادة مرتبه بناء على ما طلب منه وما أمر به، هذا الشيخ هو «الإمام عبد ربه». . .

أما المومس «سمارا» فمهنتها تعيسة بالنسبة لها، إذ تكلفها عناء جسمياً فهي تعرق بجسمها كله، لا بجبينها فقط، والمكان الذي تعمل فيه مثل أي مكان في الدنيا، وثمة أناس محترمون لا يختلفون عن «سمارا» في شيء.

والكاتب ينقل الإمام عبدربه إلى الجامع القائم في درب الفساد كي يعقد مقارنة بينه وبين الساكنات في درب الفساد متخذاً المومس وسيلة لإيصال فكرته إلى القارىء.

«وكان الإمام عبد ربه يلقي خطبته فمضى يتابعه زبون «سمارا» برأس متأرجح، ثم ابتسم ساخراً وهو يقول:

- «المنافق. . . اسمعي ما يقول المنافق.

وجالت عيناه في الحجرة حتى استقرتا على صورة لسعد زغلول قد بهتت من القدم فتساءل وهو يشير إليها:

- هل تعرفين هذا؟
- ومن لا يعرفه.

فأفرغ بقية الزجاجة في جوفه، وقال بلسان ثقيل:

- سمارا وطنية وشيخ منافق.

فقالت متنهدة:

- يا بخته، بكلمتين يربح الذهب، ونحن لا نستحق قرشاً إلاّ بعرق جسمنا كله. .».

وهذه وجهة نظر زبون سمارا إذ يقول وهو ممعن في السخرية:

- «ثمة رجال محترمون لا يختلفون عنك في شيء، ولكن من يجد الشجاعة ليقول ذلك؟
- وقاتل (نبويه) معروف للجميع، ولكن من يجد الشجاعة ليشهد بذلك؟

- «نبوية» . . . المسكينة . . . من قاتلها؟»[1].

وها هو محفوظ تظهر شجاعته على لسان زبون سمارا . . .

وتتضح وجهة نظر «سمارا» من إجابتها على سؤال زبونها الفضولي بشيء من الضجر، تاركة التغيير لمن يملك التغيير:

- «ألا تخافين الله؟.

فقلت بشيء من الضجر:

- ربنا يتوب علينا»[2].

لعلّ محفوظ متعاطف مع «سمارا»، موجهاً التهمة إلى المجتمع والمحترمين من الناس بدليل الحوار السابق الذي دار بين «سمارا وزبونها».

استطاع (محفوظ) أن ينقل فكرته للقارىء، ويعبر عنها بتجسيد شخصية رئيسة هي شخصية الإمام (عبد ربه)، وموقفه واستجابته لسائر الشخوص الثانوية، فالإمام (عبد ربه) شخصية رامزة لجميع الدلالات التي تتوافق معها وتأخذها من الشخوص الأخرى.

ونلاحظ أن الإمام (عبد ربه) كان له موقف خاص من مراقب الشؤون الدينية: «وذات يوم دعي الشيخ عبد ربه بإشارة تليفونية إلى مقابلة المراقب العام للشؤون الدينية. وقيل له إنها دعوة عامة للأئمة، ولم يكن ذلك بالأمر غير المألوف، وخاصة للظروف التي سبقت الدعوة، ومع ذلك تساءل الرجل عما وراء الدعوة بشيء من القلق. كيف لا والمراقب شخصية خطيرة تستمد خطورتها من قرابة لموظف كبير ملعون الإسم، على كل لسان، موظف يجيء بالوزارة ويذهب بها. . .»[3].

والموقف الثاني هو موقف الصدور الكثيرة التي انقبضت دون أن يزايل البشر وجوه أصحابها وذلك بعد أن أشار المراقب العام إلى صورة معلقة، فوق رأسه قائلاً للأئمة:

---

(١) أحمد محمود عطية، مع نجيب محفوظ، ص ١٧٤ ـ ١٧٥، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٧١.

(٢) نجيب محفوظ، الجامع في الدرب، مجموعة «دنيا الله» ص: ٦٠ ـ ٦١، بيروت: دار القلم، ط ١ ـ ١٩٧٢.

(٣) م. ن، ص ٥٤ ـ ٥٥.

«واجبنا نحوه ونحو أسرته العلية، هو ما دعا لهذا الاجتماع . . .»[1]، أو الوجوه التي أشرقت توغّل القلوب.

وموقف الإمام «عبدربه» من ضميره الذي يأبى ما يمقته الناس، فهو قد «أدرك بوضوح ما يراد بهم، وما سوف يجد نفسه مضطراً إلى قوله في خطبة الجمعة، مما يأباه ضميره ويمقته الناس، ولم يشك في أن الكثيرين يشاركونه مشاعره ويعانون أزمته . . .

وعاد إلى الجامع وهو يعمل فكره في همومه الجديدة . .»[2].

وأما موقفه من المبدأ الإسلامي الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر فهو يعرفه ويؤمن به، ولكنّ خوفه من الحاكم، ورد الفعل الذي سيعود عليه إذا لم يلق الخطبة السياسية يوم الجمعة، وأملاً منه في تحسين مرتبه، جعله يستجيب لطلب المراقب العام للشؤون الدينية، فالظروف القاسية، الجوع والخبز، كان لهما الأثر في موقف الإمام. ودليل ذلك تساؤل الشيخ «عبد ربه» أمام الشيخ «خالد»:

- «أتريد أن نتصوّر جوعاً؟» قال «عبد ربه» هذه العبارة عندما قال له الشيخ (خالد) متذمراً:

- لم تخلق دور العبادة للمهاترات السياسية وتأييد الطغاة.

ودهش (خالد) لانقلاب الشيخ، فزهد في المناقشة، أما الشيخ «مبارك» فقال باندفاع مأثور عنه:

- سنقتل مبدأ اسلامياً، هو الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر. . . فغضب «عبد ربه» عليه كما يغضب ضميره الذي يعذّبه وقال:

- بل سنحيي مبدأ إسلامياً هو الدعوة إلى طاعة الله ورسوله، وأولي الأمر. . .

فتساءل مبارك في استنكار شديد:

- «أهؤلاء من تعدهم أولي الأمر؟»[3].

---

(١) م. ن، ص ٥٥.

(٢) المرجع السابق، ص ٥٦.

(٣) المرجع نفسه، ص ٥٧ ـ ٥٨.

فتحداه عبدربه متسائلاً :

- «خبرني، هل تمتنع عن القاء الخطبة؟».

قام (مبارك) متسخطاً وغادر المكان، وما لبث أن غادره (خالد)، ولعنهما الشيخ كما يلعن نفسه الثائرة»[1].

وهناك آية قرآنية تؤيد المبدأ الإسلامي، «قال تعالى: ﴿ يا أيها الذين آمنوا أطيعوا الله ورسوله وأولي الأمر منكم ﴾»[2].

وقول آخر من الحديث الشريف، قال رسول الله ﷺ : «أفضل الجهاد كلمة عدل عند سلطان جائر»[3].

أما الشخصيات الثانوية في القصة فإنها تقف موقف الرفض فهي ترفض موقف الإمام «عبد ربه»؛ بدليل وجهة نظر كل شخصية وما جاء على لسانها في الصفحات السابقة، وهذه الشخصيات ممثلة بالشيخ «خالد» والشيخ «مبارك» وزبون «سمارا»، أما «عم حسنين» بائع عصير القصب فهو أيضاً يقف موقف الرفض لموقف الإمام عبد ربه. فرغم مواظبته على حضور الدرس في الجامع، إلاّ أنه أجاب الإمام إجابة فيها قليل من الرفض . . .

- بهذا الاجتهاد ستصير عما قريب إماماً يرجع إليه.

فابتسم العجوز في حياء وقال:

- علم الله لا حدود له . . .[4].

هذه العوامل هي العوامل المعاكسة لعامل النفاق، أما العامل المساعد فهو مراقب عام الشؤون الدينية، وقف إلى جانب العامل الذات (عبد ربه) في النفاق رغم أنه يبطن

---

(١) المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

(٢) القرآن الكريم - سورة النساء، آية (٥٨). وأنظر عبد الفتاح طباره، روح الدين الإسلامي، ص ٢٩٣، ط ١٥، بيروت: دار العلم للملايين.

(٣) صبحي الصالح، منهل الواردين، شرح رياض الصالحين، باب الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، بيروت: دار العلم للملايين - ص ١٨١.

(٤) المصدر نفسه، ص ٥٣ - ٥٤.

خلاف ما يظهر، فهو إنسان مدعوم لقرابته لأحد الوزراء في الدولة، ينفذ لهم مآربهم، قلق يهمّه المركز، يتخذ من الدين منبراً لمبادئه ومعتقداته السياسية صحيحة كانت أم خاطئة . . .

و« شلظم » مجرم مضطرب، عصبي المزاج، لا يتورّع عن ارتكاب المعصية حتى في بيت الله.

والراقصة «نبوية» ترتدي قميصاً وردياً، شابة تقيم في درب الفساد، تلعّب في يمناها نبوتاً أثناء الرقص، تحب الولد حسان، قلقة، ضائعة، غير راضية نفسياً عن عملها، فظروفها المريرة أرغمتها على هذا العمل. و «حسّان» عاشق «نبويّة» شاب متألق الثغر، مصفف الشعر، من رواد حوش البيت السابع، يتعاطى المخدرات، تهمه المظاهر.

أما «فردوس» شابة تمارس الدعارة، مبتذلة، فقيرة، قلقة، ضائعة، تتمنى في أعماقها أن تعيش حياة مستقرة هادئة، إلاّ أن ظروفها المريرة أرغمتها على بيع جسدها . . . وكذلك «لبلبة».

فهذه الوجوه المشرقة تخفي وراءها قلوباً حزينة كئيبة، قلقة، ضائعة ظاهرها الدعارة والإجرام والفساد، أما باطنها فهو الإيمان والوطنية الصادقة، شخصيات ثائرة النفوس، ولكن ما جدوى الثورة، وهم في درب يفرض عليهم الفساد والنفاق والتملق وممارسة الدعارة من أجل الحصول على المال والشهرة ولقمة العيش. حتى الإمام «عبدربه» لا تستطيع القاء كل اللوم عليه فظروفه القاسية أرغمته على قبول ما دعا إليه مراقب عام الشؤون الدينية.

فكل واحد من هؤلاء يعيش أزمته بطريقته الخاصة والتي تعود عليه بالنفع المادي. . . فالشيخ (عبد ربه) تجده يحل أزمته بالقاء الخطبة السياسية، و(شلضم) يحل أزمته بالقتل، وبعض المصلين ثاروا على الإمام (عبد ربه) وبعضهم كان أكثر جرأة فترك الجامع والصلاة، وآخرون قادهم المخبرون إلى السجن، و(سمارا) وطنية رغم ممارستها الدعارة مع زبونها لتحل أزمتها.

إن القصص السابقة «قصص المرأة المومس» تسجل استمرارية التصاق نجيب محفوظ بواقعنا المعاصر ومحاولته الدائبة لمرافقة خطى أزمات الإنسان في مجتمعنا. فكل

القصص السابقة بلحمتها الفنية، ملتصقة بالأرض المصرية، استطاعت إلى جانب تعبيرها عن بعض ما في الواقع المصري من قضايا أن تتحمل رؤية الكاتب العامة إلى قضية من قضايا الإنسان المعاشة والمهمة في هذا العالم الجامح.

لقد رسم لنا «نجيب محفوظ» رؤيته الخاصة لعلاقة الإنسان بكافة القوى المحيطة به: علاقته بالخارج، بالواقع الاجتماعي الذي يعيش ضمن إطاره؛ ثم علاقته بالداخل، بذاته التي يريد أن يحدد لها موقفاً من هذا الواقع. في جميع القصص السابقة تحاشى «نجيب محفوظ» ببراعة الوقوع في تقرير المعنى؛ إذ خلت القصص خلواً تاماً من جملة تقريرية واحدة، فالمعنى عنده يتخلل الحادثة ويجده القارىء في حنايا القصة، دون أن يجدها في جملة تقريرية واحدة. إن المعنى عند نجيب محفوظ في قصصه هذه تخلل بداية القصة ووسطها ونهايتها. فهو لا يعتمد على تمهيد من بداية إلى تأكيد في وسط إلى نتيجة في نهاية. إنه يقدم أبطاله من دون أقنعة ولا غموض على أن المعنى عنده يبدأ مع بداية القصة، ولا يمكن للقارىء أن يستوعبها إلا عندما ينتهي من قراءة القصة، ولعل ذلك من أهم ميزات نجيب محفوظ.

وهكذا تصبح القصة تجسيداً لرفض حاد للنفاق والمنافقين، ويتجسد هذا الرفض في بنية متشابكة العلاقات.

وتتجمّع الأزمات في أزمة عنيفة وذلك عندما توالت الغارات الجوية على القاهرة وتساقطت القنابل، وأسرع أهل درب الفساد إلى الجامع يحتمون به لإيمانهم الشديد بالله، أما الشيخ عبد ربه فضاق بهذا الجمع من الأشرار في بيت الله، وظن أن الله سبحانه وتعالى سينتقم منهم بالموت، فهرب إلى خارج الجامع، آملاً في النجاة بنفسه، فمرّ من الباب وهو يقول:

- «لا يجمعهم الله في مكان واحد إلاّ لأمر...»[1].

فالكاتب أنطق هذه الشخصية، حتى تظهر الدلالة الكبرى مشعّة حين تتوقف الغارات، ويتضح في النهاية أن النجاة كانت نهاية الأشرار أهل درب الفساد. أما عبد ربه فقد عثر على جثته عند الشروق...

---

(١) المصدر السابق، ص ٦٥.

فموت عبد ربه ضربة من ضربات القدر، صورة من صور المأساة، تجسيد فني متماسك، ويتضح من خلاله أن النفاق لا بد أن يزول يوماً ما. وان المنافقين لا بقاء لهم على وجه الأرض . . . وهذه نهاية المنافق . . .

وقد ساعدت الشخوص الثانوية في إلقاء الضوء الكاشف على شخصية «عبد ربه» واجتمعت الشخوص كلها كأدوات للتعبير عن فكرة الكاتب . . .

وتتكرّر شخصية المومس في قصة «قبيل الرحيل»[1]. المومس في هذه القصة تتاجر بجسدها، ورجل ينشد المتعة، كما أن المومس هنا تتوق إلى الحياة المستقرة الهادئة والسعادة الحقيقية إذا وجدت من يهبها هذه السعادة . . .

نلاحظ في قصص محفوظ السابقة أثر العامل الاقتصادي في نظره، والدور الذي يلعبه في حياة الناس، وكما أن المرأة لعبت دوراً هاماً في فن القصة القصيرة[2].

وهذه القصص تشمل فكرة واحدة وموضوعاً واحداً، وفي بعضها لحظة درامية تتعلق بموقف فيه أزمة مما يزيد من تماسكها فنياً، ويؤدي إلى كثافتها وتركيزها . . .

* * *

(١) نجيب محفوظ، قبيل الرحيل، مجموعة «بيت سيء السمعة»، ص ٨.

(٢) سيد حامد النساج، تطور فن القصة القصيرة في مصر من سنة: ١٩١٠ - ١٩٣٣. ص ٢٧ - ٣٠، القاهرة: دار الكاتب العربي.

الفصل الثالث

قضية الحرية
و
العدالة الاجتماعية

وإذا تركنا قضية الفقر، الوصولية والانتهازية، وقضايا المرأة بما فيها المـرأة الأم والزوجة الوفية، الأم المنحرفة، المومس، العمة العانس، الأخت العـانس، الخادمة والطفلة الصغيرة، وإذا تركنا وصف الكاتب الصريح للوضع الاجتماعي وإدانته للمجتمع بوقوفه إلى جانب البائسين والمنحـرفين والمحـرومين في بعض قصصـه المنشـورة في مجموعة «همس الجنون» وبعض القصص في مجموعاته الأخرى؛ تواجهنا قصة أخرى لم تغب عن نجيب محفوظ في تلك الفترة لأنها من صميم واقعه، والتي يتنـاول فيهـا قضية الحرية، وتحقيق العدالة الاجتماعية، ونستطيع أن نضعهـا في باب القضـايا السياسية، ولكن لا يعني هذا الكلام، إنها مفصولة عن القضايا الاجتماعية، فأنت إذا قرأت قصص محفوظ تجد تداخلاً واضحاً بين جميع قضاياه التي يعالجها وما فيها من رؤية دينية.

ولكن ما الحرية التي يطالب محفوظ بتحقيقها، وما نوع العدالة المرغوب فيها، وما نظرته إلى هذه القضية؟ القضية التي طالما نسمعها تتردد علـى ألسنـة الـكثير من النـاس مطالبين بتحقيقها، ولماذا يطالب الشعب بتحقيق الحرية والعدالة ومن يطالبون...؟

المومياء تهب من رقادها ثائرة:

عالجت قصة «همس الجنون» قضية الحرية (الصراع الطبقي) حيث يتساءل بطـل القصة حول ربطة العنق ورغبتـه في التحـرر منهـا ومن ثيابه، ولعلّ الكاتـب رمـز بهـذه العبارات إلى التحرر من القيود المكبّلة للأعناق البشرية بما فيها الاستعمار والاستبداد،

وبالعودة قليلاً إلى الصفحات السابقة من هذا البحث سنقف على ما قام به بطل القصة من أعمال لها دلالتها المعبّرة. . .[1]

ويناقش محفوظ قضايا اجتماعية وسياسية، يعالج فيها قضية الحرية والعدالة الاجتماعية، والثورة على الاستبداد والذل، من خلال أحاديث تاريخية قديمة يعود فيها إلى الجو الفرعوني، كما نجد في قصته «يقظة المومياء» الرمزية.

رغم أن الكاتب حاول أن يجسِّد مأساة الحرية والثورة على الذل في موقف كثيف مركز، إلاّ أن القصة ظلت أسيرة التقرير والوعظ المباشر. . .

وتقوم هذه القصة على ثنائية ضدية هي الفقراء وطبقة الأغنياء الوطنيين والمتحالفين مع الاستعمار الأذلاء والمتعالين. . .

ففي هذه القصة يفاجأ الباشا بأن في أسفل منزله ترقد مومياء لأحد المسؤولين من الفراعنة بفضل خرافة. . .[2] «رأيت المومياء تتحرك، وتقعد في التابوت، في حركة خفيفة لا يقدر عليها المخمور أو المثقل بالنوم، فضلاً عن البعوث من عالم الأموات، ثم قفزت قفزة غاية في الرشاقة انتصبت قبالتنا أمام التابوت. . .

وكنت مولياً ظهري «لخادمين» و «الشيخ جاداللـه» فلم أر ما حلّ بهم، ولكنّ ارتعاش النور الذي يضيء الحجرة، دلّ على كهربة اليد التي تمسك به، وكنت في حالة يتعذّر وصفها. وأعترف أن مفاصلي تفكّكت من الرعب الذي لا يوصف، وذعرت ذعراً لم أحس بمثله في حياتي على الإطلاق، ولا تكاد تذكر إلى جانبه أهوال الأيام الشديدة التي قضيتها في الجبهة الشرقية ومعركة المارن. . . .

يا للعجب ألم يكن حيال «مومياء»؟. . أو حيال جثة ردت إليها الحياة بطريقة خفيّة؟. . أو أمام قائد مصري كان يرتجف هولاً وخشوعاً إذا اجتاز عتبة القصر الفرعوني؟. . . »[3].

وهنا يقدم الكاتب على وصف المومياء وصفاً يخدم الحدث وليس خارجاً عنه:

---

(1) نجيب محفوظ، همس الجنون، ص: ٧ ـ ١٠.

(2) نجيب محفوظ، يقظة المومياء، مجموعة «همس الجنون»، ص ٨٩ ـ ٩٠.

(3) المصدر نفسه، ٩٧ ـ ٩٨.

«فنان يرتدي ثوباً أبيض ووزرة قصيرة ويغطي رأسه الكبير بقلنسوة أنيقة، ويحلي صدره العريض بنياشين كثيرة زاهية، وكان مهيباً رهيباً متعالياً، ولكني بالرغم من جلاله خيّل إليّ أنني رأيته من قبل، وذكرت بالفعل الصعيدي الذي ساقه الخدم إلى الباشا، واتّهموه بسرقة غذاء الكلب (بيمش)»[1].

ولعلّ هناك شبهاً بين هذه القصة و «عودة الروح» لتوفيق الحكيم. فقصة «يقظة المومياء» هي يقظة الشعب المصري وعودة الروح الوطنية الثائرة على الذل والاستبداد، كما عادت في «عودة الروح»، بعد فترة سبات عميق.

وها هي تتحرك ثائرة من أجل تحرير الفلاح المصري من الذل والعبودية والضرب بالسياط . . . ، «ما الذي دهاك؟ ما الذي دهى الأرض فجعل أعزتها أذلة وأذلتها أعزّة، وخفض السادة عبيداً ورفع العبيد سادة؟ كيف تملك أيها العبد هذا القصر، ويعمل أبنائي فيه خدماً؟ أين التقاليد المتوارثة؟ والقوانين المقدّسة؟ ما هذا العبث؟».

واشتد الغضب «بحور» (المومياء) فاستحالت عيناه جمرتين يتطاير منهما الشرر وصاح بصوت كالرعد.

- «كيف تتجاسر على ابني أيها العبد؟

لقد سمته الذل بقساوة دلّت على العبودية التي تنضح بها نفسك، ضربته بعصاك لأنه جائع، ودفعت أخوته إلى ضربه، أيجوع في مصر أبناؤها؟ الويل لك أيها العبد. . . »[2].

فالقضية الاجتماعية تجلت في إبراز ظلم الباشوات للفلاح المصري واحتقارهم له، فقد كانوا يتحكمون في أمواله، دون أن يعطوه شيئاً يذكر مما جعل المومياء (رمز لشعب مصر) ـ تهبّ من رقادها ثائرة كما رأينا في الأسطر السابقة. . .

وقد عبّر عن ذلك الدكتور «بيير» بحواره مع «الباشا».

- «ما من شك في أن الصحافة الوطنية عدو لك قديم. . . وهل نسيت يا صاحب المعالي حملاتها المغرضة عليك، واتهاماتها إياك بأنك تبعثر أموال الفلاح في فرنسا بلا حساب؟

---

(١) المرجع السابق، ص ٩١.

(٢) المرجع نفسه، ص ٩١، ٩٢، ١٠٠.

فصاح الباشا بإنكار:

- أموال الفلاح.

فبادر الدكتور يقول معتذراً:

- معذرة يا باشا... هذا قولهم.

فهزّ سعادته منكبيه استهانة وزمّ شفتيه احتقاراً، وقال وهو يثبت نظارته الذهبية على عينيه:

- أنا لا آبه لهذه الأصوات المنكرة الوضيعة، وما دام ضميري الغني لا يرتاح لإبقاء هذه الآيات (آيات الفن الجميل من لوحات وتماثيل) - وسط هذا الشعب الحيواني، فلن تقبر هنا أبداً»[1].

وقد حاول المؤلف أن يطلعنا على الصراع الذي عاشه الفلاح المصري المنتمي إلى فئة الشعب الفقيرة في ظل حكم الباشوات، وظلمهم له، واستغلالهم لأمواله، والذل الذي ذاقه على أيديهم من خلال حوار الشخوص في القصة، ومن خلال صوت الراوي الفرنسي.

الشخصيات:

غلب على هذه القصة الاهتمام بالفكرة (فكرة الوعي الاجتماعي والقومي)، وقد أدى هذا إلى أن توظّف الشخصيات في خدمة الفكرة، وإذا لمسنا شيئاً من الصراع، فإنه لا يترك آثاره في نفوسنا؛ لأن هذا الصراع لم يحدث داخل الشخصيات بل تحسّه من خلال حوارها حول الصراع الذي كان يعانيه الفلاح المصري، ونحسّه من خلال صوت الراوي كما أشرنا.

ولعلّ الكاتب أراد أن يجعل الراوي، فرنسياً ليضفي على قصته شيئاً من الموضوعية، فالراوي الفرنسي «البروفسور دريان» كان المفتاح الذي فتح لنا باب قصر الباشا «الأرنؤوطي» على مصراعيه، وأتاح لنا مجال الدخول إليه، والتعرف على محتوياته البديعة، وعلى أفكار ونفسية الباشا السيئة تجاه فئة الشعب الفقيرة، وهذا الراوي «أستاذ

(١) نجيب محفوظ، يقظة المومياء، مجموعة «همس الجنون» ص ٨٧.

الآثار المصرية القديمة» بجامعة فؤاد الأول شخص منتمي. . .[1].

أما المغفور له الباشا «الأرنؤوطي» فكان من أغنى أغنياء مصر، واسع الثقافة، سامي الخلق، تركي الجنس، مصري الوطن، فرنسي القلب والعقل، أكبر صديق لفرنسا في الشرق، كل شيء في قصره يوحي بالطابع الفرنسي، متعصّباً لثقافته الفرنسية وداعياً لسياستها»[2]، ظالم مستبد، ساخر، بدليل حوار الشخوص مع الباشا والكشف عن سماته من خلال هذا الحوار في القصة.

ومن يتأمل الشخصيات في هذه القصة، يلاحظ أن العناية برسمها من الداخل فاقت العناية برسمها من الخارج، مع عدم إغفال بعض الملامح الخارجية. أما «المسيو سارو» ناظر مدرسة الفنون الجميلة العليا والدكتور «بيير» طبيب الأمراض العقلية، فكانا من المتعصبين لفرنسا (إلاّ أنهما كانا حذرين ويتضّح ذلك من خلال حوارهما مع الباشا. . .)[3].

كما كانا المفتاحين المساعدين للراوي في مساعدة القارىء في الكشف عن وجهة نظر الباشا تجاه فئة الشعب الفقيرة والتي ساهم الباشوات المتحالفون مع الاستعمار في ظلمها وحرمانها في تلك الفترة من الثلاثينات.

والشيخ «جادالله» هو دليل الباشا في الوصول إلى حجرة المومياء، إذ بشره الشيخ بأنه استدلّ بعلمه الروحاني وبكتبه القديمة عن وجود كنز ثمين في باطن حديقته، وطلب إليه بتوسل أن يأذن له في الكشف عنه تحت إشرافه (إشراف الباشا)[4].

«وها هو يحفر في حديقتي ويعاونه في عمله الشاق إثنان من خدمي المؤمنين فما رأيكم؟.

قال ذلك الباشا، وضحك عالياً، فضحك الجميع. . .»[5].

---

(١) المرجع السابق. ص ٨٦.

(٢) نجيب محفوظ، يقظة المومياء، مجموعة همس الجنون، ص ٨٥ ـ ١٠٠.

(٣) المرجع نفسه، ص ٨٥ ـ ٨٦.

(٤) المرجع نفسه، ص ٨٩.

(٥) المرجع نفسه، ص ٩٠.

إن الشيخ جادالله له دلالة دينية إذ يبين وجهة نظر الشخصية تجاه المصري البسيط الذي يؤمن بالشيوخ والأولياء، وما يصدر عنهم من أقوال وكأن الباشا يسخر من هؤلاء المؤمنين بدليل كلامه السابق، وهو بدوره يسخر من خدمه، ويعتبرهم من الطبقة البسيطة والتي تؤمن بهؤلاء الشيوخ، أما هو فلا يؤمن بهم.

والمتحف يشكل الغزو الذي أرسى أقدامه في فترة الثلاثينات في قلب الوطن المصري، في عمق الحضارة المصرية في الصعيد. . .

فالباشا كل هدفه أن يجد متعة بحديقته فيسخر هؤلاء المصريين لأجل متعته، ولكنه في لحظة معينة وهو يبحث عن الهدف، ومن حيث لا يتوقع تنقلب الأوضاع فجأة. . . ولم يدر أنه يسعى إلى حتفه بظلفه. . .

وبظهور المومياء ينتهي دور الباشا «الأرنؤوطي»، وينتهي دور الشيخ جادالله والطبقة المستغلة، ينتهي كل هذا بعودة الوعي للشعب المصري المستغل.

لذا فإن ظهور المومياء لم يتزامن مع الأرنؤوطي والشيخ جادالله، «ولكن الباشا التعس لم ينتظره، لأنه كان قد فقد قوة الاحتمال، فسقط على الأرض لا حراك به».

«فما لبث الشيخ جادالله أن سقط على وجهه، وسقط معه المصباح فانطفأ نوره وساد الظلام»[1].

وتتكرّر فكرة الحرية والبحث عن العدل الضائع في قصة «الشر المعبود» الرمزية والتي تقوم على ثنائية ضدية أيضاً هي الفقر والغنى، إن المصلح في هذه القصة هو شيخ غريب «كان أساس دعوته الجمال والاعتدال اللذان يعيش في ظلّهما الفقير بالقناعة والغني بما فيه الكفاية»[2]. ويظهر هذا الشيخ في مقاطعة أخنوم (رمز مصر) ويحاول أن ينشر السعادة والعدل بين أهل المقاطعة، وتمّ له ذلك، ولكن بعد اختفاء الشيخ الغريب عاد كل شيء على ما كان، بفعل أفكار الحارس الشيطانية بإحضاره راقصة، وهي بغير شك حقيقة بأن تفرق ما بين الأخ وأخيه والزوج وزوجه. . .

وردت المعدة إلى عرشها تتحكم في الرقاب والعقول، وعادت الحياة الشيطانية

---

(١) نجيب محفوظ، يقظة المومياء، مجموعة «همس الجُنون»، ص ١٠٠.

(٢) نجيب محفوظ، الشر المعبود، مجموعة «همس الجنون»، ص ١٧٨.

تملأ جو «أخنوم» الهادىء وتعصف بالسلام المخيم على ربوعه، واستأنفت عصبة الحكم جهادها»[1].

يستخدم الكاتب في هذه القصة أسماء فرعونية سمّت شخوص قصته بها، مبتعداً عن التصريح بأسمائهم الحقيقية، إذ إنه بهذا المستوى الفرعوني الرمزي يضيء المستوى التاريخي الواقعي في بناء فني متماسك من حيث إيصال فكرته إلى القارىء رغم غلبة التقريرية على الجمل الحوارية والسردية، فهو من الناحية الأولى حافظ على فنية القصة القصيرة. أما التقريرية فهي مأخذ من المآخذ الفنية الذي نلمسه في هذه القصة وفي بعض القصص الأخرى. . .

وتتبلور قضية الحرية في وعي الشعب المصري باعتبارها مسألة جوهرية، ومن واجب النظام الجديد أن يواجهها، وما أن أتت ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ وزال كابوس الإستعمار والإقطاع، حتى شعر محفوظ بأن دوره كفنان صادق انتهى. فقد رافقت الثورة ظروفاً عملت على ربط ألسنة وأيدي بعض الكتاب عن الكلام، والكتابة، وجعلتهم ينتقلون من التصريح إلى التلميح، وخلط الواقع بالرمز في كتاباتهم. والصمت لا يعطي نتيجة، ولم يعد يعبر عن رؤيا غير واضحة وأصبح احتجاجاً على الظروف الرديئة المحيطة بالثورة، والتي تجعل الحرية في مصاف القضايا الأساسية للمجتمع، لذا لجأ محفوظ إلى استخدام الرمز يعبّر به عن فكرته، وهو يركّز على قضية الحرية من خلال الرؤيا الإشتراكية.

العدل الضائع والحرية المنشودة:

ونلمس الفكرة نفسها في قصة «السكران يغني» و «المتهم»[2]، فالحركة الرئيسية في هاتين القصتين تقوم على تحقيق الحرية والعدالة الاجتماعية، كما أن شخوص محفوظ لا تكفّ عن نشد الحرية في قصة «البارمان»[3]، و «المسطول والقنبلة» في المجموعة نفسها.

---

(١) المصدر السابق، ص١٨٠ ـ ١٨١.

(٢) نجيب محفوظ، المتهم، المجموعة نفسها، ص ٥٢، ٥٣، ٦٠.

(٣) نجيب محفوظ، البآرمان، المجموعة نفسها، ص ٤٢ ـ ٤٥.

ونلتقي بحركة الحرية المنشودة والعدل الضائع، في قصة «الجريمة» حيث تقع الجريمة أمام كل الناس، ولكنهم لا يبلغون عنها، إلاّ أن محفوظ لا يريد أن يعالج الجريمة في هذه القصة؛ بل يهدف إلى توضيح الحركة الرئيسية وهي العدل الضائع، إذ أن الجريمة مضى على تاريخ حدوثها في ذلك الوقت حوالي الخمس سنوات حيث وجدت مدفونة من سنين، ومحترقة تماماً على نحو ما جاء في الحوار التالي وعلى مسمع بطل القصة:

- «ألم يستدل على شخصية صاحبة الجثة؟
- كلا، وجدت مدفونة من سنين، ومحترقة تماماً.
- كم سنة؟
- أربع أو خمس سنوات، هذا ما كتب في الخبر»[1].

ومما يؤكد البعد الدلالي السابق في البحث عن العدل الضائع وجهة نظر بطل القصة والتي تظهر شديدة الحياد...

«لم تكن مهمتي إجراء أي تحقيق بصفة سرية لمعرفة شخصية القتيلة أو القبض على القاتل، وما كان ذلك بوسعي، لأنه لا يقع في اختصاصي من ناحية، ولأنه أمسى متعذراً ما دام قد مضى على تاريخ الجريمة حوالي الخمس سنوات، مهمتي كشف السر عن الأسباب الخفيّة لطمس معالم الجرائم في الضاحية، عن المصلحة المشتركة التي تشد الناس إلى ذلك: الفقراء والأغنياء ورجال الأمن»[2].

فما يحدث إنما يحدث بعلم رجال الأمن إذ يتبيّن ذلك واضحاً من وجهة نظر بطل القصة الذي يبدو وكأنه من رجال المباحث من خلال حواره مع الرئيس:

- «سنذهب إلى الضاحية لجمع التحريات والمعلومات.

ومن حسن الحظ أن أحداً من رجال الأمن هناك لا يعرفك.

- ولكن لم سوء الظن يا سيدي؟

- حسن، طمست معالم جرائم قبل ذلك وقيدت ضد مجهول، لم تكن بفظاعة جريمة

---

(١) نجيب محفوظ، الجريمة، مجموعة الجريمة، ص ١٥١.
(٢) المرجع نفسه، ص ١٥٤.

اليوم، ولكن ليس ما يمنع من أن يكون مصيرها كمصير سابقاتها. . . .

- ورجال الأمن هنا ماذا يفعلون؟

- أتريد رأيي؟ . . . انهم متواطئون، لعلهم يقومون بالدور الرئيسي في طمس معالم الجريمة. . .

- ولكن لماذا؟

- ذلك ما أريد أن توافيني بأسبابه. . . »[1].

ولكن هناك ثمة مصلحة مشتركة بين الجميع، فقراء وأغنياء ورجال أمن تشدّهم إلى إخفاء وطمس معالم الجريمة. . . رغم أن العلاقة الضمنية بينهم علاقة عكسية، فهناك تناقضات بين الفقراء والأغنياء و . . . هذا ما يوضحه لنا الحوار الذي دار بين رجل المباحث «بطل القصة الراوي» وبين رئيسه:

- «ما الذي يحمل فقراء الحي الشرقي على الاشتراك مع سادة الحي الغربي في اخفاء معالم الجريمة، رغم هذه التناقضات بين الجانبين؟

- تساؤل يتضح بأنك بدأت تضع قدمك في الطريق الصحيحة.

- أرجوك أن يكون القاتل من السادة،

- تفكير سليم جداً،

- هل يعني أن القتيلة من الجانب الآخر؟

- قد وقد. . .

- السر إذن يكمن في المصلحة المشتركة بين الجميع حتى رجال الأمن أنفسهم؟

- هذه هي المسألة . . . »[2].

إن الخوف، هو بدء المأساة الشاملة في تلك الفترة من الستينات، كما ورد على لسان أحد شخوص القصة: « ولم الخوف بالله كأنما كل فرد من الضاحية يخشى نفس المصير. . . »[3].

---

(١) المصدر السابق، ص ١٥٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٥٨.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٥٣.

وهذا السمسار يقول: «لا حديث للضاحية إلا الجريمة، يتردد في السوق والمكاتب والمصانع والأكواخ والفيلات . . .

ثرثرة، معالجة عقيمة للخوف والعجز، ثرثرة لا جدوى منها. حتى ضابط المباحث ما يكاد يبدأ عمله حتى يصبح متهماً فيستدعى إلى مكتب الأمن للتحقق من هويته:

«غادرت حجرتي، لأمارس عملي الذي اخترته عندما قابلني رسول جاء يستدعيني إلى مكتب الأمن . . . »[1].

إن نهاية هذه القصة سليمة من الناحية الفكرية والسياسية لكنها تقريرية لا تقبلها القصة مما أعاب البناء الفني واستلب جمال الحركة. «فرجل المباحث يقول: «سأكتب أن جميع القيم مهدرة ولكن الأمن مستتب»[2].

إنّ حرص الكاتب الشديد ظاهر في العناية المفرطة بالموضوع، المستحكم في البنية القصصية ولكن لا يخلو من موازنة بين التصريح والتلميح.

الشخصيات:

غلب على هذه القصة الاهتمام بالفكرة أكثر من الاهتمام بالشخصيات كالقصص التي سبق الاشارة إليها، وقد أدّى هذا إلى أن توظف الشخصيات في خدمة الفكرة، كما أن هذه الشخصيات ليس لها أسماء فقد جعلها الكاتب أسماء عامة يحتمل وجودها في أي مكان وأي زمان، فبطل القصة هو رجل المباحث، نتعرف عليه من سياق القصة وهو رجل ايجابي يمثل العامل الذات، ويرى أن النظام الديمقراطي هو المفتاح الحقيقي لتحقيق العدالة الاجتماعية والسياسية التامة.

ودليل ذلك حواره مع رئيسه الضابط.

«فهزّ رأسه باستهانة وتساءل:

- ما واجبنا في رأيك؟

- أن تحققوا العدالة.

---

(1) المرجع السابق، ص ١٥٤ - ١٥٦.

(2) المرجع نفسه، ص ١٦٢.

- كلا.
- كلا؟
- واجبنا هو المحافظة على الأمن.
- وهل يحفظ الأمن باهدار العدالة؟
- وربما بإهدار جميع القيم.
- تفكيرك هو اللعنة».

إذن فهو لا يؤمن بإهدار القيم وإهدار العدالة، ويلعن هذا التفكير الذي يؤدي إلى إهدار القيم والعدالة، ولعلّه يوضح وجهة نظر الكاتب الايجابية تجاه العدالة، فالبطل هنا هو راوي القصة، وربّما جاء به الكاتب ليكون أكثر موضوعية في ايصال فكرته إلى القارىء من بعيد. . . .

وبطل القصة يروي قصة «الجريمة» بوصفه شخصية من شخصيات القصة. وكأن شخصيات القصة وأفكارها داخلة في حيز تجاربه المباشرة.

أما «السمسار» في هذه القصة فهو العامل المساعد المتوسط بين الناس ورجل المباحث، هو العالم بالحقيقة، ويرى أن الخوف والعجز هما السبب في طمس معالم الجريمة؟ «ثرثرة، معالجة عقيمة للخوف والعجز، ثرثرة لا جدوى منها. . . .
- ثرثرة وأمانٍ فارغة. . .»

وكأنه يريد أن يقول لرجل المباحث ان هؤلاء الناس لا حديث لهم إلاّ الجريمة وهم يعرفون المجرم لكنهم لا يستطيعون البوح باسمه خوفاً من أن يلقوا المصير نفسه. . .

والشخصيات الثانوية في القصة جمهور من الناس بلا أسماء شخصية، فقد جاء بها الكاتب لالقاء مزيد من الضوء على الفكرة (مضمون القصة)، ولانارة الطريق أمام بطل القصة لمعرفة الحقيقة. . . :

- «ألم يستدل على شخصية صاحبة الجثة؟
- كلا، وجدت مدفونة من سنين، محترقة تماماً. . .
- كم سنة؟
- أربع أو خمس سنوات، هذا ما كتب في الخبر.

- والقاتل؟
- لم يعرف بعد، والأرجح أنهم عصابة، فالقتل والاحراق والدفن تحتاج إلى أكثر من مجرم واحد. . . »[1].

ويبدو أن هؤلاء الجماهير ليس لديهم القناعة بالجرائم التي تقع ويعرفون المجرم الحقيقي ولكن الخوف يدفعهم إلى الاشتراك في إخفاء معالم الجريمة والتستر على القاتل أو القتلة، رغم ارادتهم ونفورهم:

- «فظيعة، فظيعة، أي قسوة.
- كانت بارعة الجمال.
- ولكن النار لم تبق منها على شيء؟
- أعني لو لم تكن جميلة لما تعرضت للقتل، أنت تفهمني طبعاً. . .
- على عهد الفراعنة كان الناس يموتون أو يقتلون لأسباب مقنعة. . . »[2].

فهذا دليل على أن الناس غير متواطئين مع المجرمين، والخوف والعجز وحدهما يقفان سدّاً أمام أفواههم، حتى الرجل الصعيدي الذي كان يقوم بحفر الأساس لبناء مصحّة الأمراض العقلية، يعرف الحقيقة وقد يكون الأمل المساعد للمجرمين في دفن الجثة. . . .[3].

والضابط في القصة يرى أن واجبه الأساسي هو المحافظة على الأمن ولو توصل إلى ذلك بإهدار العدالة. . .

موقف سلبي، وهو العامل المعاكس الذي يقف في الطريق، ويمنع فئة الشعب التوّاقة إلى الحرية والعدالة الاجتماعية (العامل الموضوع) من الوصول إليه، وكأنه متواطىء مع سادة الحي الغربي، ونلاحظ في القصة أن السر يكمن في «المصلحة المشتركة بين الجميع حتى رجال الأمن أنفسهم؟»[4].

---

(١) المصدر السابق، ص ١٥١ ـ ١٥٢.
(٢) المصدر نفسه، ص ١٥٦ ـ ١٦٠
(٣) المصدر نفسه، ص ١٥٨.
(٤) المصدر السابق، ص ١٥٨.

لم يهتم الكاتب برسم الشخصيات من الخارج في هذه القصة كغيرها من القصص السابقة، بل اتجه اهتمامه إلى رسم الشخصية من الداخل، إذ أنه يميل إلى الغوص في الأعماق لغرض التحليل وتصوير العقد ومن هنا نجده يميل إلى التخفيف من الأسلوب السردي، إذ أن هناك نوعاً من التوازن بين السرد والحوار، رغم أن الحوار كان له الحيز الأكبر في اتاحة المجال لنا، للتعرف على وجهة نظر الشخصيات في القصة. . .

والشخصيات في هذه القصة، يواجهون المصير نفسه، ومع ذلك تنعدم بينهم الروابط الحقيقية، ومع أنهم يشتركون في حالة واحدة ويبدون متحدين عمقياً، إلا أنهم مفككون ظاهرياً. . . . والدليل على ذلك أنهم يعرفون المجرم ويساعدون في طمس معالم الجريمة، فالخوف هو السبب في ذلك. . . ، وهذا منسجم مع زمن القصة. . .

ولقد نجح الكاتب في تركيز وتكثيف الموقف في ايصال القارىء إلى فكرة القصة، مستخدماً الرمز البسيط إلى جانب بعض العبارات التقريرية، الواضحة، كما أنه لم يكثر من عدد الشخصيات مما جعلها تحمل سمات القصة القصيرة. . .

وتتضح فكرة البحث عن العدل في قصة «أهلاً» إلاّ أن مفهوم العدل هذا، والذي ينشده ماسح الأحذية، يختلف عن مفهومه عند الضابط في القصة السابقة، فماسح الأحذية يريد النصر والحياة المعقولة، التحرر من الظلم والفقر وسوء الحالة الاقتصادية، ورغم أن الحوار بين ماسح الأحذية والبك يدور حول نقطة واحدة، إلاّ أن البك تغيّرت أحواله نوعاً ما بالطرق الملتوية وهو يخشى التغيير الذي ينشده ماسح الأحذية:

- «لا تنس أننا في حالة حرب.
- وسبق ذلك الهزيمة.
- قيل كل ما يمكن أن يقال.
- متى نحارب يا بك؟
- هل تنتظر من وراء الحرب حلا لمشاكلك؟
- الحركة بركة.
- . . . . ربما اللقمة نفسها لن تجدها.

لم ينبس ولكن واضح أنه لم يقنع.

- هل تعرف معنى الحرب؟ . . . هل تتصور حالنا إذا خربت المصانع والسدود، والمواصلات؟

- نفعل بهم مثلما يفعلون بنا.

- ستتوقف الحياة هنا. . . »[1].

فماسح الأحذية يجد في الحرب الأمل الذي ينشده، فقد يحصل تغيير بعدها يغير بعض الشيء من حاله. ويخفّف عنه حدة الرتابة المعاشة؛ إنه يريد حياة معقولة لا أكثر[2]، والمعركة التي يريدها هي معركة ضد الاستعمار والاستغلال والظلم ببعدهم الخارجي والمحلي.

ولكن هل ستتوقف الحياة كما يعتقد البك؟

فالصراع في الحياة لن يتوقف في معركة عادلة من أجل التطور. . . ولقد جاء صوت محفوظ عالياً في هذه القصة أكثر من القصة السابقة، ونجح في آداء الفكرة المنشودة عن الحرية والعدل الضائع بأسلوب تختلط فيه الواقعية بالرمزية، وتتكرر الفكرة نفسها في قصة «العريس»[3]، مستخدماً الرمز بشكل مكثف أكثر من القصص السابقة واستطاع أن يوصل فكرته إلى القارىء، الفكرة التي طالما عذبته؛ فكرة العدل الضائع والقانون الذي يحاسب البريء، ويبرّىء الظالم، فنقد الكاتب هذا جاء همساً نفهمه من خلال الرمز والسياق القصصي. . . .

الحرية و «ثلاثة أيام في اليمن»:

وتتخذ الحرية والعدالة طابعاً قومياً في قصة «ثلاثة أيام في اليمن»، إذ أن حقيقة الانتماء القومي الواحد، الهمت ثورة ٢٣ يوليو بقيادة عبد الناصر بأن تهبّ من القاهرة لنجدة الثورة اليمنية[4]، وتحريرها من الرجعية الاقطاعية، ومن الاستعمار البريطاني،

---

(١) نجيب محفوظ، أهلاً، مجموعة الجريمة، ص ١٨٧، مصر: دار مصر للطباعة.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٨٨.

(٣) نجيب محفوظ، العريس، مج. ن، ص ١٢٥ - ١٣٣.

(٤) محمد علي الشهاري، عبد الناصر وثورة اليمن، ص ٦٧، القاهرة: مكتبة مدبولي. وانظر: محمد حسنين هيكل، لمصر. . . لا لعبد الناصر، ص ٣٠.

وذلك في مطلع الستينات. ولانقاذ الشعب اليمني المحروم من أبسط مقومات الحضارة....

إنّ هذه الحقيقة القومية، هي التي اكتشفها وفد الأدباء المصريين أثناء زيارته لليمن بعد قيام ثورتها، وخلال حواره مع شباب اليمن المثقف والثائر، والتي نقلها لنا وعبر عنها الكاتب نجيب محفوظ في قصته «ثلاثة أيام في اليمن»[1]، إذ ينقل لنا أحداث هذه القصة على لسان أكثر من شخصية ومن وجهات نظر مختلفة فيقول الأديب:

«تبادلنا الأحاديث عن الحرب والثورة والتاريخ والأدب. كشفت الروح اليمنيّة عن كنوزها، فاستعدنا شعورنا بالأنس والألفة وتفتحت قلوبنا بلا حدود. وملت نحو زميلي هامساً:

- أشعر كأنما رأيت هذا المكان من قبل»[2].

إن غاية الرحلة الانفعال بالأحداث والمشاركة، مشاركة الجنود انفعالاتهم ولو بدون قتال، وعلى رغم مما يظهره لنا الموقف من تحمس لقرار السلطة السياسية دعم ثورة اليمن، فإن الكاتب يظهر لنا وجهتي نظر مختلفتين من هذا الموضوع.

الأول، يتوجس خيفة من هذه الرحلة:

«أليس من الأسلم أن ننفعل في القاهرة»؟[3]

والثاني، يصرّ عليها رغم انطوائها على خطر يقلّل من قدره.

ويبدو لنا الرأيان واضحين في الحوار التالي:

- «الحرب... إنها الحرب.
- أقدم حرفة في الوجود.
- لكنها تنشب هذه المرة في سبيل التحرير والحرية.

---

(١) نجيب محفوظ، ثلاثة أيام في اليمن، ص ٧٧، القاهرة: مكتبة مصر، شارع كامل صدقي. مجموعة «تحت المظلة».

(٢) نجيب محفوظ، ثلاثة أيام في اليمن، ص ٧٧، القاهرة: مكتبة مصر ٣ شارع كامل صدقي «الفجالة» سعيد جودة السحار وشركاه.

(٣) المصدر نفسه، والقصة نفسها، ص ٦٩.

- إنها الحرب، وهي ككلّ حدث خطير تدفعنا إلى مواجهة لغز الوجود، وجهاً لوجه . . .
- ستكون الحرب القادمة خاتمة الحروب
- ولكن هل تستمر الحضارة بلا حروب؟»[1].

فيما ينظر أحد الطرفين إلى الحرب نظرة مبدئية ويضعها في مقابل السلام كحلم من أحلام البشرية، ينظر إليها الآخر من وجهة نظر السلطة السياسية التي تعد بمجتمع (الحرية، الاشتراكية، الوحدة)، وشخوصها كسبيل للتحرير والحرية وتعد بأنها ستكون آخر الحروب حيث سيتبعها بناء المجتمع الحر الاشتراكي، ويتوضح لنا أكبر الايمان ببرنامج الناصرية السياسية في قول الأديب:

«اجتاحني طوفان من الذكريات الوطنية، حماسية وأليمة على السواء، لكنه طوفان جعل في النهاية هذه السفينة ثملة بنشوة النصر والأمل، ملوحة براية الأخوة والكرامة فأيقنت أن تاريخنا الطويل المثقل بأحلك الذكريات يتكشف عن صفحة جديدة بيضاء»[2].

إنه متيقّن من أن هذه المعركة ستنهي مرحلة طويلة من القهر والتخلف، وستبدأ معها صفحات بيض جديدة، صفحات النضال وتحقيق الأهداف السامية، وتتبدّى الروح القومية والثورية، من وجهة نظر الضابط: «أهلاً بكم، فرصة طيبة وسعيدة، وهنيئاً لكم زيارة بلد شقيق ثائر، ستجدون مناخاً خاصاً، وجمالاً ذا سحر غير منكور، فاذهبوا بسلام آمنين. . .»[3].

أما الجندي فيحاول أن يكشف مدى صحة (الأصل الواحد) كعامل من عوامل القومية العربية، واكتشف آخر أنه بلا شك من اليمن أصلاً ويخاطب زميلاً له: «إذا قررت بعد الحرب، الاقامة في اليمن إلى الأبد»[4]. ولعلّ هذا الرأي يعكس لنا رأي محفوظ.

وهذا الأديب يكتب إلى الجندي في رسالته الأخيرة يهنئه بأنه يحارب في قضية

---

(١) المصدر السابق، ص ٧٠.
(٢) المصدر نفسه، ص ٧١.
(٣) المصدر نفسه، ص ٧٠.
(٤) المصدر نفسه، ص ٩٥.

عادلة، وهي قضية التقدم للإنسان العربي: «لقد بذرت في الأرض بذرة من طبيعتها النمو والازدهار»[١].

وغير بعيد أن هذا الرأي يعكس لنا أيضاً وجهة نظر محفوظ والرؤية السياسية لديه، ومن بين السطور تبين نظرة اقليمية تحن إلى مصر في قول المجنّد، «عانقت فيه مصر وأهلها»[٢] و «فكرت في مصر بكل وجداني الحزين»[٣].

إنه التناقض بين أن يؤمن بأن النضال على أرض مصر والنضال على أرض اليمن لا ينفصلان، وبين أن يفكر بوجدان حزين بمصر بينما يخوض من هناك معركة مصر، ويبرز هذا التناقض واضحاً في كلام أحد الأدباء، عندما كانوا يشترون بعض الحاجات:

«أليس من الأفضل أن نحتفظ بالعملة الصعبة لوطننا»[٤].

وهذا الكلام نلمسه أيضاً من وجهة نظر الأديب: «ينقصنا شيء لعلّه محور التناقض بين ما يقال وما يجب أن يقال»: «وجدتني طيلة الوقت أقارن بين أحاديثنا الفردية وكلماتنا أمام الجمهور»[٥].

ويضيف في مواجهة صارمة للواقع: «اجتمع خازنو القات بخازني الهدايا (يعني الأدباء المصريين) في سباق حماسي لتقرير المبادىء المثالية للأمة العربية»[٦].

«ولكن أين الروح التي تشعل القلوب؟ أين لحظات الانتصار على النفس التي تخلق المعجزات على مدى التاريخ؟ ماذا ينقصنا؟ لماذا نبقى كأننا متفرجون حسنو النية أمام فيلم يموج بجليل الأحداث؟»[٧].

وهو يضع اليد هنا على أبرز أزمات حركة التحرر العربي المعاصرة أزمة التناقض بين النظرية والممارسة، أزمة التناقض بين الحلم والواقع أزمة التناقض بين الموروثات

---

(١) المصدر السابق، ص ١٠٤.
(٢) المصدر نفسه، ص ٨٦.
(٣) المصدر نفسه، ص ٩٠.
(٤) المصدر نفسه، ص ٩٦.
(٥) المصدر نفسه، ص ٩٧.
(٦) المصدر نفسه والصفحة نفسها.
(٧) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

والمستجدات من الأفكار، (ما يقال أمام الجماهير وما يقال في الخلوة).

وينتقل السعي إلى الأهداف القومية والإنسانية العظيمة، الإرادة القوية، والانتصار على النفس، لصقلها وتوظيفها، توظيف طاقاتها من أجل الأهداف، ويرى أننا نتفرج على الأحداث بنية حسنة أي بسطحية دون أن نكون في موقع الفعل في الأحداث.

ويعبّر الكاتب عن المأزق الذي وصلت إليه الحرب، فعلى أرض المعركة: «وتجلّت لنا الحقيقة صخرية صلبة مستقلة بذاتها عن الأحلام»[1]، بعيداً عما تصوره وسائل الاعلام والنظام السياسي في مصر:

- «المدن معنا أما الجبال فمارقة ولا سبيل للتفاهم بين الاثنين.
- فاما أن نلتزم موقف دفاع إلى الأبد، واما نبيد العدو إبادة:
- الابادة،
- الحضارة . . . نغزوهم بالحضارة،
- نعترف بالواقع»[2].

ويجفل أديب من كلمة الإبادة فيرددها مستفظعاً، بينما يرى آخر أن الحل هو أن نغزوهم حضارياً ما دمنا جئنا من أجل التقدم في مواجهة الرجعية، أما الثالث فيدعو إلى الاعتراف بالواقع . . .

ومستوى العداء هذا يظهر في الحرب الضارية، وبكل أنواع الأسلحة بما فيها الكلامية. فعندما يعجز الفريقان عن تقاذف النار يتقاذفان الاتهامات والسباب، كل يستند إلى ما يحقّق به من مساوىء الفريق الآخر:

- «يا عبدة، يا أعداء الاصلاح،
- يا كفرة، يا فجرة، يا عبدة الشيوعية»[3].

وإذا حاولنا اكتشاف الأرضية الفكرية التي تنطلق منها المواقف السياسية نجد سمة تميز الفكر العربي، ويظهر ذلك في الحوار التالي:

---

(١) المصدر السابق، ص ٩٨.
(٢) المصدر نفسه، ص ٩٧ ـ ٩٨.
(٣) المصدر نفسه، ص ١٠٣.

- «إنّنا مبحرون في هذا العالم، ليس لنا خيار في أمر السفر فلم يبق لنا سوى اختيار السفينة. . .»[1].

إن الفقرة السابقة تمثل مبدأ الحرية والالتزام (الحرية تستتبع الالتزام في الفكر الوجودي) أما العبث فيظهر واضحاً هنا:

«وربما وجد أن عليه أن يعتاد الحياة بلا معنى ولا آمال كثيرة»[2].

أما إذا نظرنا إلى وجهة نظر أديب آخر فنجده يقف حائراً أمام الطروحات الفكرية المتعددة المنافع، فيجد نفسه وجهاً لوجه أمام لغز لا يستطيع له حلا، ويعبر عن عدم تبنيه لأية نظرية فكرية شاملة في قوله:

«ولكن كيف نختار سفينة مناسبة إذا لم يكن لدينا فكرة عن الرحلة؟»[3] بل يعبّر عن الضياع والقلق في قوله:

- «دماغي يدور ويجب أن نتبادل الرأي»[4].

ومن محاولته للسير خطوة على طريق حسن، توضحه الفقرة التالية:

- «العالم غريب مليء بالمتناقضات ولا معنى لشيء، إذا لم نعرف لماذا نعيش؟»[5].

فوجهة النظر هذه تعبر لنا عن وجود خليط من الأفكار المنتقاة: إذ يقول الأديب: «والقى شعراؤنا قصائد عن العروبة والجهاد والثورة والاشتراكية»[6]، وتظهر لنا أيضاً ما تنطوي عليه هذه الأفكار من تناقض فالعروبة فكرة قومية حديثة التبلور، والجهاد فكرة اسلامية تراثية، أما الاشتراكية فهي فكرة أوروبية أصبح مدلولها غائماً بحيث تتبناها أطراف مختلفة وتفسرها كل حسب موقعها أو مصلحتها أو واقعها.

ولعلّ رؤية الكاتب لوجهة النظر الاشتراكية واضحة في هذه القصة، وعلى الثورة أن

---

(١) المصدر السابق، ص ٧١.

(٢) المصدر السابق، والصفحة نفسها.

(٣) المصدر السابق ، والصفحة نفسها.

(٤) المصدر السابق، ص ١٠٣.

(٥) المصدر السابق ، والصفحة نفسها.

(٦) المصدر السابق، ص ٩٦ - ٩٧.

تناضل من أجل تطبيق الفكر الاشتراكي العلمي، بصورة سليمة وخلاّقة على الواقع العربي واليمني، خاصة للتمكن من صنع تجربة تقديرية، واعادة بناء المجتمع من جديد، ومن أجل أفضل العلاقات الايجابية مع حركة الثورة العربية والعالمية. . . وعلينا معرفة معنى المتناقضات التي تملأ هذا العالم الغريب حتى نعرف لماذا نعيش؟

«فلا معنى لشيء إذا لم نعرف لماذا نعيش»[1]، وهكذا نجح الكاتب في توضيح مضمون قصته الذي استطاع القارىء أن يقف عليه، فالكاتب بهذا النجاح حافظ على المستوى الفني للقصة، ولكن هذا لا يعني أنه مفصول عن الشكل الفني، فإننا أفردنا فصلاً خاصاً بالشكل الفني من أجل الدراسة فقط. . .

***

(١) المصدر السابق، ص ١٠٣.

الفصل الرابع
«قضية الموت»

انتقل محفوظ من السياحة في الواقع الاجتماعي وهموم المجتمع إلى السياحة في العالم الميتافيزيقي (ما بعد الطبيعة) وبدأت بواكير هذا الانتقال من مجموعته الأولى «همس الجنون»، واتضح أكثر في مجموعته الثانية «خمارة القط الأسود». فإذا كان قد نقد الواقع الاجتماعي والسياسي في المرحلة الأولى من كتابته للقصة كما رأينا في «همس الجنون»، وفي بعض أقاصيص «دنيا الله» ـ رغم أن دنيا الله اختلط فيها الواقع بالرمز ـ وتطلع فيها الفنان إلى الواقع المأساوي للإنسان بالنسبة للوجود، هذا الواقع الاجتماعي الحافل بقضايا الانسان والوجود في «بيت سيء السمعة»، فإنه في بعض القصص التي سنأتي على ذكرها الآن قد وجّه اهتمامه إلى قضايا الموت والحياة والوجود، ونظر إليهما نظرة ميتافيزيقية، باستخدامه الرمز السهل البعيد عن التعقيد.

بدأ محفوظ يتطلّع إلى مأساة الواقع الإنساني بالنسبة للوجود، والمصير النهائي في مجموعته الأولى[1]، فالموت من أصعب القضايا التي واجهها الإنسان قديماً وحديثاً، وأشدها هولاً وأكثرها غموضاً، فهو لغز محيّر لا لأنه ينهي حياة الإنسان بالشكل الحتمي فحسب، وإنما للتساؤلات الهائلة التي تعصف في أعماق الإنسان حول مسألة ما بعد الموت، جوهر الموت، أسراره وماهيته «ميتافيزيقيته».

تساؤلات لا تنتهي وجدت منذ بدأ الإنسان بالتفكير، ولم تتوصل البشرية إلى رأي

(١) نجيب محفوظ، «همس الجنون»، انظر قصة «الهذيان»، و«صوت من العالم الآخر».

يقيني قاطع يكشف عن كنه الموت وجوهره.

الانتحار:

إن حادثة موت الزوجة في قصة «الهذيان» أذهلت بطل القصة (صابر) كما جاء في العبارة التالية: «ولكن حادثة الموت أذهلت نفسه الرقيقة المرهفة»[1]، أما بطل القصة فإنه وضع حداً لحياته بالانتحار، إذ أن انتحاره ينم عن غضب عارم واحتجاج على الخيانة وهروب من الدنيا بعد أن أتلفت أعصابه وانهدّ كيانه: «الظاهر أن نفسه الرقيقة تعرضت في البحر لأزمة عنيفة هدّت كيانها وأتلفت أعصابه، فاستشعر اليأس من الدنيا جميعاً، وألقى نفسه في اليم خلاصاً من عذابه وآلامه...»[2].

فالكاتب يواجه مشاعر القلق والمخاوف والألم بهذا الهروب الأبدي في قصته «الهذيان» فالموت هنا في نهاية القصة أدى وظيفته الحتمية عن حقيقة الاحياء والأموات، ونعتقد بأن اقتراب الكاتب من هذا العنصر (الموت) أبعده عن ميزات القصة الحديثة، ولكان عمله الفني هذا أكثر إخلاصاً وصدقاً، لو ترك تقرير شكل النهاية للقارىء، رغم أنه أضفى على عمله بعض الشيء من التماسك، والموت كان حادثاً عادياً لا غرابة ولا استهجان فيه، إنه جاء مصبوغاً بصبغة مأساوية.

وقد أشار «فورستر» إلى أن كثيراً من كتّاب القصة يعتمدون الموت نهاية للأحداث، وحذّر بطريقة ضمنية من «استغلاله في القصة استغلالاً خاطئاً»[3].

الموت حقيقة تجدر مواجهتها:

أما في قصة «صوت من العالم الآخر» فإنه يعكس لنا دورة الحياة، وكيف أن الموت يأتي ليأخذ الناس من غير تفريق وبلا رحمة، فالحركة الرئيسة في القصة تروي لنا رؤية (توتي) بطل القصة (العامل الذات) بالنسبة للموت، وتبين لنا وجهة نظره بوضوح: «وشعرت بيد الموت ترتاد قلبي، ما أقساك أيها الموت، أراك تتقدم إلى هدفك بقدمين ثابتتين وقلب صخري، لا تتعب ولا تسأم ولا ترحم، لا تهزك الدموع، ولا تستعطفك

---

(١) نجيب محفوظ، «الهذيان»، مجموعة همس الجنون، ص ٨٠.
(٢) المصدر السابق، ص ٨٠ - ٨١.
(٣) فورستر: أركان القصة، ص ١١٧ - ١١٨.

الآمال، تدوس حبات القلوب، وتتخطى الأماني والأحلام، ثم لا تبدّل سنتك ولو كانت الفريسة في ربيع العمر الزاهر»[1].

وفي موضع آخر يقول «توتي»: «هؤلاء هم سادة الدنيا وقد جمعهم مكان واحد»[2].

ويرى أن الموت حقيقة، تجدر مواجهتها ومعرفتها، وأن الموت ليس مخيفاً كما يتوهم بعض الناس: «والذي لا شك فيه، أن الموت ليس مفزعاً كما يتوهم البشر، ولو عرف حقيقته الحيّ لنشده، كما ينشد الخمـرة المعتقـة، وفضـلاً عن هذا وذاك فلا يخامر المحتضر أسفاً ولا حزناً؛ بل الحياة تبدو شيئاً تافهاً حقيراً، إذا ما تخايل في الأفق ذاك النور الإلهي البهيج»[3].

فتوتي يرى في الموت ذلك النور الالهي المشرق، المطهّر لقلوب الناس المحررين من القيود، ففيه الراحة الأبدية كما اتضح لنا من كلامه السابق، ولكن هذا يناقض كلامه ورؤيته في موطن سابق عندما قال: «لا أريد أن أموت»، فهذه العبارة لها دلالتها عنـد «توتي»، فهو إذا مات، أو واجه الموت سيقضي على أحلامه وأمانيه، وسيحرم من ملذات الحياة ومباهجها: «دعني ريثما أشبع من هذه الحياة الجميلة المحبوبة. إنها لم تسؤني قط، ولم أزهد فيها أبداً. . .»[4].

فالكاتب في هذه القصة يقدم لنا وجهات نظر مختلفة تجاه الموت؛ من خلال عيني «توتي» بطل القصة وحيث تبدأ رؤيته الميتافيزيقية (ما بعد الطبيعة): «على أية حال لا يزال أمامي فترة انتظار أبدأ بعدها رحلتي الأبدية. فلأشغل هذا الفراغ بالقلم. فلطالمـا دان القلـم الفراغ الجميل»[5].

«وكانت الشـمس قد مالـت نحـو الأفـق الغربـي في سياحتهـا الأبـدية إلـى عالـم الظلام»[6].

---

(١) نجيب محفوظ، صوت من العالم الآخر، مجموعة «همس الجنون»، ص ٣١٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٢٢.

(٣) المصدر نفسه، ص ٣١٦.

(٤) م. ن، ص ٣١٤.

(٥) المصدر نفسه، ص ٣١٢، ٣١٣.

(٦) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

وهكذا يرسم محفوظ صورة جميلة للموت في هذه القصة، رغم الرهبة المخيفة التي تغزو قلب الإنسان لدى سماعه بالموت فلا أسف على الحياة الفانية: «يا إلهي ماذا يعوز هذا القبر من طيبات الحياة الفانية؟ إنه قطعة من صميم الحياة الفانية، حافلة بما لذّ وطاب، لقد حليت جدرانه بصور الحواري والخدم، وفرش بأفخر الأثاث وأجمل الرياش، وبه ما أشاء من أدوات الزينة والعطور والحلي... الخ»[1].

ويستخدم محفوظ الأسماء الفرعونية معبّراً من خلالها عن فكرته ونظرته للموت، وناقداً من خلالها المسؤولين عن الحكم في تلك الفترة، وتحالفهم مع الاستعمار، ناقداً معاملتهم للرعية، وموضحاً بأن الموت لن يغفل حتى عن السادة، وأنهم لن يفلتوا من قبضة الموت القدر الذي لا مفرّ منه:

«فقد اجتمع في بهو العرض العظيم الملك والرسول والكهنة والنبلاء والقواد. هؤلاء هم سادة الدنيا، قد جمعهم مكان واحد» وهذا فرعون المظفّر يحادث رسول الحثيين الجبابرة في جو بالمودة عامر. أما صدر الملك فقد امتلأ احتقاناً فترددت بأعماقه هذه العبارة: «لا بدّ مما ليس منه بد»، وأما صدر الرسول فقد نبض كراهية، وتحيّرت به هذه الفكرة: «صبراً حتى يموت هذا الملك القوي»[2].

الموت والحبل المجهول:

ولكن ما هي نظرة محفوظ للموت في المجموعات القصصية الأخرى؟ لا بدّ لمن يريد معرفة مفهوم الموت ونظرة محفوظ إليه في القصص الأخرى، من أن ينتقل معنا إلى قضية الموت في قصة: «ضد مجهول»[3]، ففي هذه القصة نرى صورة بشعة للموت، صورة للحياة التي ترتكب فيها جرائم بلا مجرم، حياة يقضي عليها حبل مجهول فتصبح بلا معنى، ولا قيمة...

فأول جثّة كانت ترقد في حجرة نوم قضي عليها بالحبل المجهول. ودليل ذلك «آثار الحبل حول عنق الضحية، وجحوظ عينيه، ودم متجمّد حول أنفه، أما الضابط فقد ذهل

(١) نجيب محفوظ، صوت من العالم الآخر، مجموعة همس الجنون، ص ٣١٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٢٢ - ٣٢٥.

(٣) نجيب محفوظ، ضد مجهول، مجموعة «دنيا الله»، ص ٩٩، بيروت دار القلم، الطبعة الأولى، ١٩٧٢.

أثناء قيامه بتفتيش الحجرة لعدم عثوره على المجرم، فقد وجد كل شيء في الحجرة مألوفاً وعادياً»[1]. «ومن خلال تحقيق الضابط مع بواب العمارة بشارع البرّاد في العباسية أدلى البواب بأقواله حول أمور تتعلق بالقتيل... ولكن لم يعثر على القاتل..»[2].

وكي يثبت الكاتب أن الجرائم ارتكبت بطريقة واحدة، وأن الحبل المجهول، ما هو إلاّ رمز للموت؛ المصير المحتوم لكل كائن حي من غير تفريق، ينقلنا إلى سرايا قديمة بشارع العباسية لنجد قتيلاً آخر كان ضحية الحبل المجهول، والقتيل هنا لواء في الجيش، وقتيلة أخرى من ضحايا الحبل المجهول، شابة في الثلاثين من عمرها.

وقتيل آخر متسوّل من الوايلية الصغرى من ضحايا الحبل المجهول، كما التفّ الحبل المجهول حول عنق أفندي بشارع عشرة في عربة ترام رقم ٣٣، آخر الليل، وطفلة وجدت مختنقة بدورة المياه في «مدرسة البنات الابتدائية»، وذهل أهل العباسية لحوادث القتل التي سبق ذكرها. وهكذا بقيت العباسية على هذه الحالة، إلى أن وصل نبأ إلى مأمور القسم يتضمن تقريراً بنقل الضابط «محسن» لفشله في العثور على المجرم، واحلال آخر محله، إلاّ أن الحبل المجهول تابع طريقه حتى التف حول عنق الضابط (محسن) أيضاً، ليكون مصيره كمصير الذين سبقوه إذ ذهب ضحية الحبل الرمز، ولكن بقي أمام أهل العباسية أمل في العثور على المجرم أو بالوصول إلى حل لغز المصير... بدليل قول المدير العام:

«انه يجب أن تسير الحياة كالمألوف، ولا حديث عن الموت بعد اليوم ولن نكفّ عن البحث»[3].

فالموت هنا، هو المحور الذي دار حوله قلم محفوظ، مأساة تصيب الجميع من غير تفريق بين طبقاتهم الاجتماعية أو أعمارهم... جريمة بلا مجرم... فالضابط الإنسان، حاول أن يصل إلى حل للامعقول، يكشف بواسطته عن السر الغامض الذي لم يستطع أن يفلت أحد من قبضته ولن يستطيع... وظلّ الضابط ساهراً يفكّر ونازعته فكرة في الهرب

---

(١) المصدر نفسه، ص ٩٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٠٠.

(٣) نجيب محفوظ، «ضد مجهول»، ص ١١٤.

إلى عالم شعره الصوفي[1]، حيث الهدوء والحقبة الأبدية، حيث تذوب جميع الأضواء في وحدة الوجود العليا التي يعجز كل كائن عن مجابهتها، حيث العزاء من متاعب الحياة الفانية الزائفة وفشلها وعبثها . . .

الشخصيات :

تقوم الشخصيات على خدمة الفكرة التي يريد الكاتب أن ينقلها إلى القارىء. حيث لا نجد بطلاً معيناً في القصة؛ إنما البطل هو الإنسان عامة بقضاياه، وما يحتاج تفكيره من تساؤلات يودّ الوصول إليها، واجابة لها حتى ولو واصل البحث دون ملل مع سير حياته سيراً عادياً مألوفاً.

مأساة تجعل الإنسان يقف حائراً، ويعجز عن ايجاد حل لها، ولعلّ السلطة في هذه القصة، رمز تمثل دور العلم الذي وقف حائراً أمام هذه القضية الميتافيزيقية . . .

وقد يكون (الموت) هو الشخصية الرئيسة في هذه القصة أي الفكرة، فمن خلال الشخصيات اتضحت فكرة الكاتب الوجودية ورؤيته الفلسفية الفكرية، مأساة وجودية إلى جانب المأساة الاجتماعية، يعاني منها كل إنسان في أي مجتمع. والكاتب هنا لم يقفل نهاية قصّته، بل ترك الفرصة للقارىء ليكتشف بذكائه حلاً لها، مقترباً بذلك من ميزات القصة القصيرة الحديثة[2].

أما الشخصيات الثانوية في القصة، فقد جاء بها الكاتب لتلقي ضوءاً كاشفاً على الضحايا الذين كان الحبل المجهول سبباً في موتهم، وهذه الشخصيات هي: أم أمينة، الخادمة والبواب، وزوجة الضابط محسن عبد الباري، والمدير العام، فجميع هؤلاء جاؤوا لتأكيد فكرة محفوظ عن القدر، فالأشخاص الذين لقوا الموت بأيد مجهولة لم يعرف أصحابها، كانت بمثابة القدر. . . الذين لا يملكون تفسير كنهه وجوهره. . . الخ.

«وقول المدير العام كما ورد في الصفحة السابقة كان صادراً عن نجيب محفوظ الذي لا يني عن التأمل في فكرة الموت والقدر». و«لن نكف عن البحث».

فالبواب والخادمة وزوجة الضابط، شخصيات جاءت كشاهد على الجرائم التي

---

(١) نجيب محفوظ، ضد مجهول، ص ١١٣.

(٢) سيد حامد النسّاج، القصة القصيرة، ص ١٢.

وقعت في العباسية. ربما لأن هذه الشخصيات تعرف شيئاً، فالبواب بواب عمارة كبيرة يمرّ من أمامه الصالح والطالح، وعليه أن يكون دائماً في حالة صحو لا تغفو عيناه عن العمارة. . .

والخادمة لديها الفرصة لسماع كل شيء عمّا يحدث حولها، سواء في داخل البيت أو في السوق، فهي دائمة التنقّل. وزوجة الضابط لا بدّ أنها تسمع ما يقصّ عليها زوجها من قصص الاجرام، ولعلها تدلي بشيء من آرائها أو قد يكون لهؤلاء دخل بالجريمة؟

إذن، هذه الشخصيات لها بعدها الدلالي عند محفوظ، ولم يأت بها عبثاً. . . فهذه الشخصيات كشفت لنا عن الأبعاد الاجتماعية للضحايا، والفكرة الرئيسة من القصة التي هي بمثابة الشخصية المركزية، ألقي الضوء عليها. ونحن التقينا بهذه الشخصيات وأحسسنا بها من خلال التحقيق، كما كان لها أثر في تطوير الحدث، وخدمة الفكرة.

اهتم محفوظ برسم الشخصيات من الداخل ومعاناتها، ولم يهتم برسمها من الخارج، دائماً اكتفى برسم بعض الملامح الاجتماعية عن طريق التحقيق، مع الخادمة والبواب وزوجة الضابط، حتى ان الرسم من الداخل لم يكن موضع اهتمامه، بقدر ما كان الاهتمام بالفكرة، وبتجسيم المعنى، مما جعل عمله أكثر تركيزاً وتكثيفاً في بناءٍ فني متماسك.

الموت بحادث مؤسف:

والموت في قصص محفوظ يتم بأشكال عديدة، فهذه صورة بشعة أيضاً للموت في قصة «حادثة»، فبطل القصة أو الفكرة يقضي عليه الموت هنا، نتيجة اهماله وبحادث مؤسف إذ تداهمه سيارة فورد، وتقضي عليه أثناء عبوره الشارع إلى ضفته الأخرى، ودليل اهماله ما ورد على لسان الراوي بضمير الغائب: «قال أحد الشهود فيما بعد، إنه كان عليه أن يتراجع بسرعة وأنه لو فعل ذلك لنجا رغم سرعة السيارة، ولكنه لسبب ما لعله المفاجأة، أو سوء التقدير أو القضاء، وثب إلى الأمام وهو يهتف: «يا ساتر يا رب». وجرت الحوادث متلاحقة. . .»[1].

فالعبارة الأخيرة لها بعدها الدلالي، لعله المفاجأة أو سوء التقدير أو القضاء. . .

---

(1) نجيب محفوظ، حادثة، مجموعة «دنيا الله»، ص ١٧٩ ـ ١٨٠.

فكأن الكاتب يريد أن يثبت فكرة القضاء والقدر، وأن هذا الرجل مات بقضاء الله وقدره، وأنه مات في اليوم الذي كتب عليه أن يموت فيه . . .

ولكن وجهة نظر السائق تقول: إن الرجل مات نتيجة إهماله بدليل حوار السائق مع مجموعة من المشاة التي أحدقت به على سبيل المراقبة:

- «لا ذنب لي، اندفع هو من أمام اللوري، فجأة، وبسرعة ودون أن ينظر إلى يساره كما يجب. . .».

- وإذ لم يجد وجهاً مستجيباً ـ عاد يقول بلهجة خطابية:

- «لم يكن في الامكان أن أتجنب صدمه . . .»[1].

أما الطبيب فقال:

- «هذه الحوادث لا تنتهي»[2].

وقال الضابط وهو يومىء إلى العقيد:

- «شهادة الشهود ليست في صالحه.

فالأقوال كلها تثبت إهمال الفقيد، ولكن الرسالة التي عثر عليها الضابط في جيب الفقيد أثناء قيامه بواجبه تقول: «أخي العزيز أدامه الله: «اليوم تحقق أكبر أمل لي في الحياة»[3].

هكذا بدأت الرسالة وأكملها بقوله: «فقد نزحت عن صدري الأعباء المريرة، انزاحت جميعها والحمد لله، أمينة وبهية وزينب في بيوتهنّ وها هو علي يتوظّف . . .

وكلما ذكرت الماضي بمتاعبه وكدحه وقلقه وشقائه، أحمد الله المنّان وهذا هو النصر المبين. . .»[4].

ونقل إلى المشرحة ككل الذين لا تعرف هويتهم وتحت الاجراءات المألوفة ريثما يجيء أهله . . .

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٨٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٨٣.

(٣) نجيب محفوظ، حادثة، مجموعة «همس الجنون»، ص ١٨٥.

(٤) المصدر نفسه، ص : ١٨٥ ـ ١٨٦.

ألا يوجد للرسالة أو ما ورد فيها بعداً دلالياً يبين موقف الفقيد . . . . ألم يذهب إلى الموت بنفسه بعد أن تحقق له أمله في الحياة، ألم يكن اندفاعه نحو سيارة «الفورد» مقصوداً؟ ولكنه يعتبر تحقيق أمله في الحياة هو النصر المبين وأنه تحرّر من متاعب الماضي فلماذا يذهب إلى الموت بنفسه؟

فلعلّ الشخصية ماتت قضاء وقدراً ورغماً عنها، فعندما تحررت من متاعب الماضي وتحققت آماله وأهمها: الموت، ولم يدع لها مجال التمتع في الحياة الآنية. . .

وتسهم مشاعر اليأس في الصراع الدائر في أعماق الإنسان، وتعمل على تضخيمه. ان «جمعه» يشعر باليأس، ويرى الموت أمام عينيه، يعتبره مصيبة تصيب الكائن الحي في أي مكان وأي زمان. . . وعندما أيقن (جمعه) أنه ميت حقاً حاول الاستغاثة بأخيه مجتمعاً به بعيداً عن كل شيء: «أخي، أنا في مسيس الحاجة إليك، سأعترف لك بكل شيء، ويجب أن تصدقني، الحق اني سأموت في خلال أشهر قلائل:

- ماذا قلت مريض؟ كيف عرفت هذا؟ هل ذهبت إلى طبيب؟
- شرعت في التأمين على حياتي. . .
- وبعد؟
- رفض الطلب، ذهبت إلى عدد وفير من الأطباء، اني على يقين الآن من خطورة الحال. . .
- لا أحد يمكن أن يكون على يقين من ذلك إلاّ الله. . .»[1].

فوجهة نظر شقيقه كانت صحيحة فلا أحد يمكن أن يعرف متى سيكون رحيله إلى الحياة الآخرة. . . .

فالموت كان لأخيه وليس له، فهو استدعى شقيقه كي يوصيه على أسرته بعد وفاته ولكن الموت داهم الوصي، اثر حادث مؤسف أثناء مغادرته بيته. . . .

وهذا مساح أحذية ينظر إلى الجثة الممدّدة أمام السيارة، بتفحُّص ودهشة، ثم قال بصوت مرتفع لمن حوله:

---

(١) نجيب محفوظ، موعد، مجموعة «همس الجنون»، ص ٧٨.

- «أنا رأيت هذا الشيخ منذ نصف ساعة فقط، كان يجلس في قهوة ماتانيا مع واحد أفندي. . . »[1].

وتتضح فكرة القدر أكثر ويتخذ الموت طابعاً إجرامياً يبعث على الاستهجان في قصة «كلمة غير مفهومة»[2]، إذ نجد (حندس) الرجل القوي الجبار بنفسه وبأتباعه، كان قد قتل في شبابه فتوّة اسمه (حسونة الطرابيشي)، وبعد الهزيمة هربت زوج حسونة من الحارة، واختفت مع طفلها الذي لم يكن قد تجاوز كل شيء من حوله. . . ولكن ظلّت الجريمة في أعماق «حندس» خمس سنوات. وتتقدم به السن، ويتغير، ورجال يفرض بهم قوته على الحي الذي يحيطون به من الخارج، ولكنه يصبح وحيداً في مواجهة نفسه عندما ينام، جريمة مزروعة في نفسه، جريمته وحده، وإن كان الجميع قد نسوها.

لذا يرى في حلمه شبح حسونه الطرابيشي، والحلم الذي يهدده بالموت عن طريق ابن غريمه قائلاً لزوجه بنبرة ناعسة:

- «حلم غريب.
- خير ان شاء الله.
- طول الليل، مع حسونه الطرابيشي الرجل الذي طمع يوماً في الفتونة.
- وماذا رأيت؟
- رأيته كما رأيته آخر ليلة في الخيامية، صريعاً تحت قدمي والدم يغطي فاه وذقنه، وأعلى جلبابه.
- أعوذ بالله»
- وردد آخر كلماته: «سأقتلك يا حندس وأنا في القبر»[3].

فشبح الموت يهدده عن طريق ابن غريمه، ولكن زوجته تطمئنه عندما أخبرها بحلمه قائلة:

---

(1) المصدر نفسه، ص ٨٠.

(2) نجيب محفوظ، كلمة غير مفهومة، مجموعة «خمارة القط الأسود»، ص ١٤، بيروت: دار القلم، ط ١، أغسطس ١٩٧١.

(3) نجيب محفوظ، كلمة غير مفهومة، مجموعة «خمارة القط الأسود»، ص ٥ ـ ٦.

- «أنت سيد الحي، رجاله رجالك، وربنا الحافظ»[1].

ويروي (حندس) حلمه إلى رجاله، ثم للحارة كلها، ولكنهم تحت وطأة الخوف منه يهونون عليه، وها هو (طمبورة) قد ضحك باستهانة، وقال لـ (حندس):

- «أي أم تحرّض ابنها عليك؟»[2].

أما (سمكة) فكان حذراً في كلامه:

- حارتنا يقتل بعضها البعض مذ خلق الله الأرض وما عليها.

- ولكن أحداً لم يسمع عن (ابن حسونة) ولا أمه.

وكان القهوجي (عنارة) بمنزلة الأب لـ (حندس) فقال له:

- «هذا يعني أنه يستطيع أن يوجد في أي وقت وفي أي مكان».

وضحك (حندس) مستهتراً فقال (طمبورة):

- نحن حولك كالجدار.

وقال (عنارة): «الحلم له معنى، انه يذكرك بما نسيت .... الخ»[3].

وهكذا وصل الضعف والعجز بحندس إلى أن يستعين بالشيخ (درديري) الضرير كي يدّله على المكان الذي تعيش فيه أرملة (حسونه) وابنها، ولعلّ الكاتب أتى بالشيخ (درديري) الضرير، حتى يبين من خلاله الرؤية الدينية والايمان الديني عند الناس في تلك الفترة في المجتمع القاهري، ولجوء بعضهم إلى الأولياء والشيوخ في حالة عجزهم وعجز العلم عن ايجاد حل لمشاكلهم.

لقد كشف محفوظ عن عجز المجرم حتى ولو في عنفوان قوته، فالمجرم يصبح في حالة ضعف بعد ارتكاب جريمته، ويوضح الكاتب كيف أن هذه القوة التي لا تكاد تبصر حتى تعالج جريمتها بجريمة أخرى جديدة، تقتل فيها روحاً جديدة، ونسأل أنفسنا هل استطاع (حندس) أن يقتل ابن (حسونه)؟ هل استطاع أن يقتل الموت ويجابهه؟ فإذا

---

(1) المصدر نفسه، ص ٦.

(2) المصدر نفسه، ص ٩.

(3) المصدر نفسه، ص ١١.

تابعنا الأحداث إلى نهايتها، نجد أن الموت هو الـذي انتصـر علـى الانسـان: «إذ سقـط (حندس) صريعاً دون أن يعرف رجاله من هو القاتل، وها هو يموت دون أن يظهـر في المكان أي أثر لأرملة حسونة أو ابنها، ولـم يشعر أحد منهم بالقاتل عند تسلله ولا عنـد انفلاته، ولم يسمع له حس، ولا عثر له على أثر»[1].

فهؤلاء الذين ينعمون بنعمة البصر، لم يروا قاتل حندس، رغم أنه قتل وهو واقف معهم، فكيف نضع اللوم على الشيخ الضرير؟ ونجد الكاتـب قد جاء بحكمـة في قصتـه أنطـق بها الشيخ الضرير عندما قال له حندس قبل موته:

- «انتظر حتى لا تضل الطريق في الظلام.
- الأعمى لا يضلّ طريقه في الظلام»[2].

فالشيخ حرم من نور عينيه لكنه لم يحرم من نور قلبه، وهذا أيضاً يؤكد الرؤية الدينية في القصة بأن من يستعين بالله لا يضل طريقه...

وإذا نظرت إلى عنوان القصة «كلمة غيرمفهومة»، تجد فيها رمزاً ولعلّ الكاتب رمز بها إلى الموت، الذي يداهم الإنسان وينتصر عليه، ومهما حاول الإنسان أن ينتصـر علـى الموت فلن يستطيع كما حصل مع (حندس).

ويترك محفـوظ قصتـه مفتوحـة النهـاية ليجعـل القـارىء يقف حائـراً، من يا ترى القـاتـل؟ هذه النهاية أكسبت قصته ميّزة من ميّزات القصة القصيرة الحديثة.

وترك الكاتب شخصياتـه يتساءلـون: «أين القاتـل؟ بل أين منزلـه؟ وجـدوا مكان المنزل ضريح ولي في «خلاء» تشتعل في كوة بجداره شمعتان»[3].

ولا شك أن الموت هنا، هو القانون الذي حاكم به الكاتب الفتوة (حندس) بقدرة الله...

أما الشخصيات الثانوية في القصة، فكانت علاقتها مع بعضها ومع الشخصية الرئيسة

---

(1) المصدر السابق، ص ١٠

(2) المصدر نفسه، ص ١١.

(3) المصدر السابق، ص ١٠

قائمة على الخوف من بعضهم، ومن المصير النهائي لكل كائن فيهم، من المأساة المصيرية التي لا مفرّ منها... (فالشيخ درديري)، مقرىء ضرير، يتعيش من التلاوة في المقاهي والغرز وتروج سوقه في المواسم، يتلو الصمدية، قام بدور العلم، وذلك بتقديم معلومات عن ابن حسونة الطرابيشي غريم «حندس»، وكان الشيخ «درديري» يسترزق هنا وهناك وكلما جاء المدفن وجده مغلقاً، فيمضي في تجواله، وهو يقول إلى (حندس):

- «يا معلم إن كنت تريد ابن حسونة فأنا أعرفه»[1].

أما «سمكة» فكان حذراً كما سبق وأشرنا إليه في الصفحات السابقة، و(عنارة) كان يناقش الأمور بمنظار الواقع، وكان بمنزلة الأب لحندس، وهو قهوجي لا يحب أن يؤذي أحداً من غير سبب، بدليل قوله إلى طمبورة:

- «أتقتله من غير أن يثبت لنا سوء نيّة؟»[2].

وطمبورة يظهر عدم اهتمامه:

- «إنه لن يزيد الميتين عدا ولن ينقص الأحياء».

أما زوج «حندس» فكانت تداري نكدها بابتسامة كي تهدىء زوجها.

ونلاحظ غياب أي وصف تفصيلي لشكل الشخوص الجسدي، دائماً اكتفى المؤلف بالكشف عن نفسياتهم من الداخل، ومن خلال حوارهم مع بعضهم....

واسم «حندس» دال عليه، وهو الرجل الذي يرمي نفسه بالمهالك، الرجل الذي يقضي حياته في القتل والظلام والجريمة.

وتركيز الكاتب على الفكرة الفلسفية فاق تركيزه على الشخوص، كما أن استخدامه للشخوص هنا لخدمة الفكرة القصصية، ولا ننكر أن نظرته الميتافيزيقية للموت باستخدامه الرمز السهل بدأت بواكيرها في مجموعته الأولى، وواصل الطريق فيها في مجموعته الثانية، التي مزج فيها القضايا الاجتماعية الواقعية، بقضايا الانسان والوجود واختلاط الواقع بالرمز...

---

(١) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

(٢) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

ويقول محفوظ: «الموت هو النهاية. . . . هو الفناء. . . . ولقد خرجت بدرس من تأملي للزمن والموت، هو أن أنظر إليهما بعين الإنسان الاجتماعي لا الفردي. . . هما أمام الفرد مصيبة. . . ولكنهما أمام الاجتماعي وهم، أو لا شيء. ففي أي لحظة ستجد مجتمعاً واسعاً ومركزاً مشعاً بالحضارة[1].

أما (الفتوّة) من جانبها الواقعي فهي مستمدة من الحارة المصرية، هي الارهاب والبطش والقوة[2]، وقد استخدمها الكاتب، ليقدم من خلالها فكرته الفلسفية للمأساة المصيرية الانسانية.

ويتم الموت في قصة «جوار الله» بواسطة الشلل، وعبد العظيم وجد في موت عمته العانس نظيرة آفة تصيب العائلة كلها، ثم وجد في الموت محنة تصيب الإنسانية كلها، فتجده يقول: «ما أشبهها بموت أبيه وموت جده من قبل، ولعلّ حينه إذا حان يجيء على نفس الحال»[3].

ولن أخوض في هذه القصة كثيراً لأنها وردت في فصل قضايا المرأة السابق.

وفي قصة «الختام» يتّم الموت أيضاً بواسطة حادث مؤسف، على طريق الكورنيش، ويكون الموت هنا كمنقذ لعلاّم يسري من مأزقه: «ووقع حادث أسيف في طريق الكورنيش. . .»[4].

وعلّق الكاتب قائلاً: «وقال المحزونون:

جرى القضاء عليه وهو يترقب سعادتين ترقيته وزواج كريمته»[5].

فالموت في قصص محفوظ، فيه ما يمكن تفسير أسبابه، وفيه ما لا يمكن تفسير أسبابه، فمنهم من مات بحادث مؤسف، ومنهم من مات بسبب المرض، ومنهم من مات بلا سبب منطقي. . . .

---

(١) نجيب محفوظ، أتحدث اليكم، ص ٤٦، بيروت: دار العودة.

(٢) جمال الغيطاني، نجيب محفوظ. . . يتذكر، ص ٨٣ - ٨٧.

(٣) نجيب محفوظ، جوار الله، مجموعة «دنيا الله»، ص ٢٨.

(٤) نجيب محفوظ، «الختام»، ص ١٢٢.

(٥) المصدر نفسه، ص ١٢٢.

ويقول نجيب محفوظ: «إن من الموت في قصصي ما له أسباب مختلفة، وفيه ما ليس له أسباب... كما في الحياة»[1].

***

(١) نجيب محفوظ، أتحدث إليكم، ص ١٤٩، بيروت: دار العودة.

الفصل الخامس

قضية العلم والدين

ما نظرة محفوظ للعلم، وما موقف شخوصه منه؟ وهل يدعو إلى اتباع طريق العلم وحده أم طريق العلم والدين؟

«إنني شغوف بقراءة العلم»[1]، وقد نبهه سلامة موسى إلى دور العلم في الحضارة الحديثة. كما يقول محفوظ: «هناك العلم. . . . فقد كنت أقرأ باهتمام شديد كتب العلم، وكذلك الدين». فالدين من اهتمامات نجيب محفوظ الجوهرية فيقول:

«إن الدين رسالة لتفسير الحياة، وما بعد الحياة، وما يجب على المؤمن عمله لكسب الحياتين»[2].

وما علينا الآن إلا أن نعيش مع شخوص محفوظ، لنرى موقفهم مما سبق ذكره عن العلم والدين، ولنرى تأثير اهتمام محفوظ بالعلم والدين على شخوصه. . . . وقصصه. . . .

العلم في خدمة التصور الديني:

لم ينس محفوظ دور العلم، فهو يخصه بالدور الايجابي في بعض قصصه حريص في الحديث عنه، فبينما كان للدين الدور الأكبر في الفترات السابقة (فيما قبل القرن

---

(١) جمال الغيطاني، نجيب محفوظ. . يتذكر، ص ٤٥، بيروت: دار المسيرة.

(٢) نجيب محفوظ، أتحدث اليكم، ص ٩٦، ١٤٧، ٢١١.

العشرين)، إلاّ أن محفوظ لم ينكر دور الدين ويعتبره مستمراً في سيره إلى جانب العلم في خطين متقابلين، ويتضح لنا دور العلم في قصة: «حلم ساعة»، فالأستاذ (بهاء الدين) كانت حياته في الواقع خالية من الحب مثل كهف رطب لا تزوره الشمس لأن تفانيه في طلب العلم لم يدع له وقتاً لشيء سواه، وكان حريصاً على تحصيله، فيعرفنا الكاتب على اهتمامات بهاء الدين وبصورة تقريرية مباشرة:

«كان اليوم السعيد الخميس، وكان الأستاذ بهاء الدين علما عائداً من سماع محاضرة علمية في الجمعية الجغرافية الملكية عن الغدد الصماء، وكان يسير في ميدان الاسماعيلية متنكراً في تلك الأدوات الإنسانية العجيبة، المسيطرة على الفرد أيّما تسيطر.... الخ»[1].

ولعلّ اسم بهاء الدين له بعده الدلالي، فبهاء هو الشخص الأنيس، وهنا هو أنيس الدين، وباعتباره محباً للعلم، فالعلم هنا أنيس للدين يسير في خط مواز لخط الدين ولا بد أن يسير في خدمة التصور الديني، ونلمس ملامح بسيطة أيضاً عن العلم في قصته «الزيف»[2].

- البحث طريق إلى المعرفة:

وينتقل محفوظ من الحديث عن العلم بشكل مباشر في قصة «حلم ساعة» و «الزيف» إلى السياحة في العالم الميتافيزيقي (ما بعد الطبيعة) في قصة «زعبلاوي»[3]، التي اختلط فيها الواقع بالرمز، ففي هذه القصة يدعو محفوظ بقالب رمزي إلى ضرورة مواصلة البحث العلمي، وأن لا يقف الانسان عند عتبة اليأس المدمر، وعليه أن يواصل البحث ليصل إلى المعرفة، أو إلى المطلق، والسر المجهول في المستقبل بنظرة ميتافيزيقية بعيدة عن التعقيد.

وإذا كانت الشخوص في قصة «ضد مجهول» و«الجبار»[4]. تعتقد بأنه مجرد الوجود في الحياة، يستحق أن نفرح به وأن نعيش من أجله ونعود من أجله. كذلك فإنها تجعل من

(١) المصدر السابق، ص ٢٠٦

(٢) نجيب محفوظ، الزيف، مجموعة «همس الجنون»، ص ١٨، ٢٣، ٢٦.

(٣) نجيب محفوظ، زعبلاوي، مجموعة «دنيا الله»، ص ١٣٧ ـ ١٥١

(٤) نجيب محفوظ، الجبار، مجموعة «دنيا الله»، ص ١٦١.

مجرد الوجود في الحياة سبيلاً إلى التطلع الميتافيزيقي من وجهة نظر بطل قصة «زعبلاوي».

تبدأ قصة «زعبلاوي» كما انتهت، إذ يحدثنا عن زعبلاوي بضمير المتكلم بأنه قد أصيب بداء لا دواء له عند أحد، فلم يتردد في البحث عن الشيخ «زعبلاوي» فقد سمع عنه الكثير منذ عهد الطفولة، ويبدأ المريض رحلته في البحث عن زعبلاوي ابتداء من (قاض شرعي) يدعى الشيخ قمر، وتذكر أنّ والده قال انه عرف زعبلاوي في بيت هذا الشيخ (بخان جعفر)، وهو من رجال الدين، ويعمل محامياً شرعياً، وكان ذلك منذ فترة بعيدة أما اليوم فتغيّر الحال إذ أن (الشيخ قمر) ترك خان جعفر إلى (الجاردن ستي)، وأصبح له مكتب محاماة فخم في ميدان الأزهر، كما أنه يرتدي بدلة عصرية، ويدخن السيجار، ويجلس جلسة المفتخر بنفسه، بما يتوفر عنده من مال.

كل هذا له بعده الدلالي بأن الشيخ قمر لم يعد يهتم بالدين، كما كان سابقاً، ولم يعد له أي صلة بـ «زعبلاوي» وإليكم الحوار الآتي:

- «كان ذلك في الزمان الأول، وما أكاد أذكره اليوم. . . .
- أكان ولياً حقاً؟
- كنا نراه معجزة.
- وأين يمكن أن أجده اليوم؟
- مدى علمي أنه كان يقيم بربع البرجاوي بالأزهر»[1].

ولعلّ «ربع البرجاوي» رمز للدين الذي لم يتطور مع الزمن، وهنا نرى أن بائع الكتب يتحدث بصيغة الماضي عن زعبلاوي قائلاً للرجل المريض الباحث:

- «زعبلاوي، يا سلام، والله زمان، كان يقيم في هذا الربع حقاً عندما كان صالحاً للاقامة، وكان يجلس عندي كثيراً، فيحدثني عن الأيام الخالية، وأتبرك بنفحاته، ولكن أين زعبلاوي اليوم؟»[2].

ولكن الباحث لم ييأس من البحث، فواصل طريقه يسأل أصحاب الدكاكين

(١) نجيب محفوظ، زعبلاوي، ص ١٣٨ ـ ١٣٩.
(٢) المصدر نفسه، ص ١٣٩ ـ ١٤٠.

المنتشرة في الحي، فبعضهم لم يسمع عنه وبعضهم تحسرّ على أيامه الحلوة وإن جهلوا مكانه، وبعضهم يعرفه بما سمعه عن والده وهو طفل ولم ينقطع عن البحث، وصمم على الاستمرار في طريقه.... فلماذا لا يلجأ إلى «شيخ الحارة» فالباحث دهش وتساءل: لماذا لم يلجأ إليه منذ بداية بحثه عن «زعبلاوي» فشيخ الحارة يعرف بأنه شيخ حارة، والرمز هنا يوضح نفسه، فمن كانت وظيفته المعرفة، لا بدّ أن يكون هو «العلم» بعينه. ولا شك أن نجيب محفوظ يرمز إلى العلم بشيخ الحارة، ولو كان لباسه الجلباب، فالملابس ليست دائماً تدل على ما يدور في أعماق صاحبها أو لابسها.

فالكثير ممن يرتدون الملابس العصرية يملكون عقولاً متخلفة ومتحجرة.... ومع هذا فإن العلم لا يستطيع أن يعطي الاجابة النهائية اليقينية، أو أنه ينفي الاجابة نهائياً، وهكذا نرى شيخ الحارة يجيب عن السؤال الموجه إليه، من الباحث عن زعبلاوي؟ قائلاً له:

- «هو حي لم يمت، ولكن لا مسكن له وهذا هو الخازوق، ربما صادفته وأنت خارج من هنا على غير ميعاد، وربما قضيت الأيام والشهور بحثاً عنه دون جدوى.

- حتى أنت لا تستطيع أن تجده.

- حتى أنا، انه رجل يحيّر العقول، ولكن أحمد ربنا على أنه ما زال حياً....».

وكأنه هنا يؤكد على وجود زعبلاوي باعتبار أن العالم في أيامه الأولى كان يرى نفسه أنه قد وجد الجواب لكل سؤال، إلاّ أنّه مع كثرة التجارب ومرور السنين خمدت فورته وانحصر همه في الأشياء التي تهم الحضارة، وتعود بالنفع على الناس.

فالشيخ يقول للباحث:

- «أنا في الواقع لم أره منذ سنوات، وشغلتني عنه شواغل الدنيا، وقد أعادني سؤالك عنه إلى أجمل عهود الشباب...»[1].

وينهي شيخ الحارة حديثه مع الرجل بإعطائه رسم خريطة للأحياء الموجودة في القاهرة، أو في العالم بأسره.

---

(١) نجيب محفوظ، زعبلاوي، ص ١٤٢ - ١٤٣.

وهنا نجد الباحث يتساءل عن جدوى الخريطة محتاراً، وغادر المكان إلى مكان آخر علّه يجد ما يبحث عنه، فهو لا بدّ له من أن يطرق باب «حسنين الخطاط»، فهو فنان، والفن نوع من أنواع المعرفة ينقل المشاعر والعلم، ينقل المعرفة، والاثنان مرتبطان معاً:

- «قيل لي ان الشيخ زعبلاوي صديقك وأنا أبحث عنه. . . .

- زعبلاوي! كان يا ما كان، الرجل اللغز، يقبل عليك حتى يظنوه قريبك، ويختفي فكأنه ما كان، لكن لا لوم على الأولياء. . . إنّ في وجهه جمالا لا يمكن أن ينسى.

ولكن أين هو؟. . .

. . . وبفضله صنعت أجمل لوحاتي. . . »[1].

كذلك فإن اللحن والموسيقى لون من ألوان المعرفة، وها هو الباحث عن زعبلاوي يذهب الى الشيخ «جاد الملحن»؛ والذي أرسله إليه بيّاع ترمس وقال له: إنه قابل زعبلاوي في بيت الشيخ جاد. هذا الشيخ يقيم بالتمبكشية في حجرة بلدية وأنيقه، تتردد في جنباتها أنفاس التاريخ، ويقول للباحث عن زعبلاوي:

- «زارني منذ مدّة، قد يحضر الآن، وقد لا أراه حتى الموت»[2].

- «كيف يشفى من المتاعب التي يعجز عنها البشر؟

- هذا سرّه، لعلّك تظفر به عند اللقاء. . . »[3].

هذا العذاب، هو الموقف الفني في القصة ينسجم مع فكرة الكاتب، هو العلاج الذي لا مفرّ منه، وعلى كل انسان يريد الوصول إلى زعبلاوي، أو إلى المطلق المجهول عليه أن يتعذب حتى يظفر به، وأن يتحمل عذاب البحث والشك، خاصة في عصرنا الحاضر، الذي أصبح فيه الانسان يشك في كل شيء حتى يصل إلى الحقيقة. هذا العذاب في البحث هو الطريق العلمي الذي يريده محفوظ، لكل إنسان يريد المعرفة.

«هذا الرجل العجيب يتعب كل من يريده، كان أمره سهلاً في الزمان القديم عندما

---

(١) المصدر السابق، ص ١٤٢ - ١٤٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٤٤.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٤٦.

كان يقيم في مكان معروف، اليوم الدنيا تغيّرت، وبعد أن كان يتمتع بمكانة لا يحظى بها الحكام بات البوليس يطارده بتهمة الدجل، فلم يعد الوصول إليه بالشيء اليسير، ولكن أصبر وثق بأنك ستصل. . . »[1].

وأي طريق هذا الذي سيساعده في الوصول إلى زعبلاوي؟ لعلّ هناك طريقاً قصيراً يوفر عليه التعب بعض الشيء، خاصة وقد اشتد عليه الداء، وتعذب في ايجاد الدواء الشافي، وأنه توصل إلى طريق بدائي، طريق من المحتمل أن يهيئه له يقين القلب والحدس، فقد قيل له: إنّ زعبلاوي يتردد هذه الأيام على «الحاج ونس الدمنهوري» وأنّه من الوارثين ويزور القاهرة من حين لآخر، فينزل في فندق ما، ولكنه يسهر كل ليلة في (حانة النجمة) بشارع الألفي. . . .

وونس الدمنهوري لا يحلو له الكلام، إلاّ وهو سكران وفي نشوة الخمر، فالإنسان لا يرى الحقيقة إلاّ إذا غاب عن الوعي، فهو يقول للباحث عن زعبلاوي:

- «في مجلسي هذا لا أسمح أن يحصل بيني وبين أحد كلام إن لم يكن سكران مثلي وإلا خلا المجلس من اللياقة وتعذر فيه التفاهم. . . »[2].

ويرضخ الباحث لأمر «ونس» حتى تضيع ذاكرته وينسى ما جاء من أجله.

- «ودار بي كل شيء ونسيت ما جئت من أجله»[3].

وغطّ في نوم عميق، وحلم أثناءه حلماً رائعاً لم يحلم بمثله قبل ذلك:

- «حلمت أنني في حديقة لا حدود لها. تنتشر في جنباتها الأشجار بوفرة. . . وثمة توافق عجيب بيني وبين نفسي، وبيننا وبين الدنيا، فكل شيء حيث ينبغي أن يكون بلا تنافر أو اساءة أو شذوذ، وليس في الدنيا كلها داع واحد للكلام أو الحركة، ونشوة الطرب نشوة طرب يضج بها الكون. ولم يدم ذلك إلاّ فترة قصيرة فتحت بعدها عيني. أخذ الوعي يلطمني كقبضة شرطي»[4].

---

(١) المصدر السابق، ص ١٤٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٤٧.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٤٨.

(٤) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

فزعبلاوي زار الباحث عنه وهو في حالة اللاوعي، وهنا كانت المفاجأة فقد انصرف زعبلاوي قبل أن يفيق الباحث من نومه، وحين سنحت له الفرصة أن يلاقيه، كان في غيبوبة الخمر، هذه هي المأساة، مأساة التوق إلى المعرفة حيث أن الإنسان لا يصل إلى ما يرغب في وجوده، بحياته إلاّ وهو في غيبة عن الوعي، وفي حالة يغيب فيها الإنسان عن نفسه وعن الوجود.

والباحث عن زعبلاوي لم ييأس لأنه ملك الخيط الذي قال له:

«إنّه شيال الهموم والمتاعب»، وهو الآن مقتنع بأنه سيجد زعبلاوي:

«فالحق انني اقتنعت تماماً بأنّ علي أن أجد زعبلاوي... نعم عليّ أن أجد زعبلاوي...»[1]. وهو يعود إلى التفكير باحتمال اللقاء بزعبلاوي عندما تلح عليه الآلام التي لا تطاق، ولكن هل يقوم زعبلاوي بتلبية نداء من لا يناديه ويحتاجه إلاّ لكي يرفع عنه الهموم والمتاعب؟

أما كان أجدر بالباحث أن يعمل شيئاً يساعده في الوصول إلى زعبلاوي؟ فالعلم لا نهاية له ولا بدّ لمن يريد أن يظفر به، أن يستمر في بحثه العلمي والكشف عن أسرار الكون، فمواصلة البحث هو الطريق إلى المعرفة والعلم، والرحلة هي هدفنا. وفي هذه الرحلة، تمّ البحث عن زعبلاوي في طريق بدأت من أعلى أشكال المعرفة إلى أدناها: من العلم إلى الفن، ومن الفن إلى الحدس الصوفي. وظل أمله في إمكان العثور على زعبلاوي...

لاحظنا أن الباحث عن زعبلاوي حدثت له المعجزة وهو في غيبوبة الخمر، فأثناء نومه في الحانة، امتلأت خياشيمه برائحة الياسمين، وتساقط على رأسه رذاذ ماء منعش. وإذا بزعبلاوي الذي يبحث عنه المريض قد كان حاضراً أثناء غيبته، فالخمرة هنا لها دلالة جسدية وروحية، وكأن الكاتب يريد أن يؤكد على أن «غيبوبة» بطل القصة لا تنفي «حضور» ما كان يبحث عنه المريض طيلة القصة....

أما بالنسبة للشخصيات، فإن الكاتب لم يأت بها إلاّ لتضيء الطريق أمام الفكرة الرئيسة في القصة، فالبطل جاء لخدمة فكرة الكاتب وقد تكون الفكرة هي الشخصية

(١) المصدر السابق، ص ١٥١.

الرئيسة في القصة . والشخصيات الثانوية التي ذكرناها في الصفحات السابقة ، أسهمت مع الشخصية الرئيسة في إلقاء الضوء الكاشف على الفكرة المأساوية الميتافيزيقية ، وأعطت هذه الشخصيات الأمل لبطل القصة في إمكانية العثور على زعبلاوي المطلق المجهول . . . . صاحب الدواء الشافي ، ولن يمنع هذا من وجود أفكار سياسية اجتماعية تناثرت في صفحة من صفحات القصة . . . .

والقرائن الدالّة على ذلك ، الفقرة التي وردت في صفحة (١٠٢) والحلم الذي حلم به بطل القصة ، فكل شيء حيث ينبغي أن يكون بلا تنافر أو إساءة . . . الخ .

فلعّله حلم بواقع أفضل من الواقع المعاش . . . . كل هذا ساعد في تكثيف وتركيز مضمون القصة وجعلها قريبة من العمل الفني الجديد . . .

إذن البحث لن يتوقف ، ولو بدت جميع الطرق مسدودة أمام الباحث ، فالعلم الذي يرمز إليه الكاتب بشيخ الحارة ، لا بدّ أن يصل إلى نتيجة ، ونلاحظ أن محفوظ يعيد استخدام هذا الرمز في مجموعته القصصية (حكاية بلا بداية ولا نهاية) وهي قصة العنوان ، و (حارة العشاق) إضافة إلى بعض القصص الاجتماعية مثل «عنبر لولو» و«روبابيكيا» التي عالج فيها قضايا اجتماعية وسياسية .

ويتضح دور العلم الايجابي في قصة (حكاية بلا بداية ولا نهاية) ، إذ تنمي القصة علاقة تواصلية ثنائية بين العلم والدين ، ويقف بطل (حكاية بلا بداية ولا نهاية) بين حضارتين : الحضارة الدينية التي تطلب الإيمان ، والحضارة العلمية . وتكشف القصة عن منطلق علمي ، وعن إيمان بدور العلم ، ودور المثقف وقدرته على تغيير الأوضاع في مجتمعه أو إصلاحها ، ولكن كيف بدأت العلاقة بين الاثنين؟

وتقوم العلاقة بين الدين والعلم في بادىء الأمر على التصادم والتناحر . فالشيخ (محمود الأكرم) ومعه التصور الديني للعالم ، يقف موقف المتهم ، بينما يقف (علي عويس) ومعه التصور العلمي للعالم ـ موقف المنتصر ويرى أن التغير من متطلبات العصر . . .

فيصور محفوظ حارة الأكرم ، وهي في أزمة عاصفة لا استقرار فيها ، فالحارة ومعها الأسرة والطريقة الأكرمية ، تعيش لحظة مواجهة تاريخية بين «الشيخ محمود الأكرم» آخر

خلفاء الأكرم، والأمين على تقاليد الأسرة الأكرمية، وبين الفتى «علي عويس» زعيم الجيل الجديد المحب للحقيقة أكثر من أي شيء آخر في الوجود، والحوار الآتي بين «الشيخ محمود الأكرم» وبين «الشيخ عمار» يصور لنا هذه اللحظة:

- «من يرى موكبنا لا يتطرق إليه شك في استقرارنا.
- ما زالت الدنيا بخير.
- ماذا جرى لحارتنا؟
- لا شيء، سحابة صيف، عبث أطفال.
- إنك لا تؤمن بما تقول يا شيخ عمار، هل سبق أن نال لسان من الطريقة؟
- إنه جيل جديد عجيب يمتطي مركبة الشيطان.

قطب «محمود الأكرم» قائلاً: يسخرون من الطريقة، ومن المريدين، ومني شخصياً، ويرسلون النكات في مقاهي الحارة بكل وقاحة...»[1].

وتبدأ المواجهة العنيفة بين عالم التصور الديني وبين عالم التصور العلمي، فإذا كان العالم الأول يجسّد انعدام الاستجابة، والجفاف والتصلب، فإن العالم الثاني يجد عالم الحيوية والاستجابة لمتطلبات العصر، وتغيير مجرى التاريخ أو العمل على تطويره.... وذلك بما تشمله الحضارة من معنى.....

والعالم الأول كما سبق وأشرنا، يتجلى في وجهة نظر الشيخ محمود الأكرم، والعالم الثاني يتجلى في وجهة نظر (علي عويس) الطالب في كلية العلوم....

والقرائن التي وردت في الحوار الآتي تثبت ما أشرنا إليه:

- «الدنيا تتغير بلا توقف ولا رحمة يا مولانا.

فرد عليه محمود الأكرم:

- ولكن الحقائق باقية خالدة. التغير هو الشيء الوحيد الخالد يا مولانا.
- التغير؟!».

---

(١) نجيب محفوظ، حكاية بلا بداية ولا نهاية، مجموعة حكاية بلا بداية ولا نهاية، ص ٨ ـ ٩.

فهذه الكلمة الأخيرة الصادرة عن «الشيخ الأكرم» فيها شيء من السخرية على ما نعتقد إذا صح ذلك . . . . (التغير؟) .

- «التغير في كل يوم، في كل ساعة، وفي كل لحظة .
- أراك تتعلق بظاهر كاذب خداع .
- معذرة يا سيدي، فالظاهر الكاذب هو الجمود . . . »[1] .

فالقصة في بدايتها تشكل رفضاً حاداً، وكأننا أمام ثنائية ضدية، فالعالم الأول يرفض ما حاول أن يقدمه العالم الآخر، وأن ما قام به العالم الآخر ليس إلاّ للتشهير بالعالم الأول، وهذا ما لمسناه من وجهة نظر الشيخ الأكرم. . . . . .

وقد أخذت المواجهة بين ممثلي التصورين شكل نشرة سرية كتبها اللئام من أبناء الجيل الجديد «بمداد حقد أسود ووزعوها على نطاق واسع على جميع من يعرف القراءة في حارة الأكرمية» نشرة تحمل كعنوان: «ماذا تعرف عن الأكرمية . . . »

«حكم عليها الشيخ محمود بأنها محض افتراءات غرضها التشهير به وبالمريدين، وبالأسرة الأكرمية، ولكن مؤلفيها وضعوا لها مقدمة نفوا منها أن يكون غرضهم التشهير والابتزاز على النحو الآتي:

- «ثمة نشرة مطبوعة كتبت بمداد حقد أسود .
- نشرة مطبوعة؟
- نعم .
- للتشهير بنا؟
- ما يشهرون إلا بأنفسهم .
- يا له من عنوان غريب، «وماذا تعرفون عن الأكرمية»، ولكن من ذا الذي لا يعرف كل شيء عن الأكرمية؟»

وكأنه يريد أن يقول بأن الأكرمية وما تقوم به من أعمال معروف لدى الجميع، وكل شيء واضح وضوح الشمس. . . .

---

(١) المصدر السابق، ص ١٣ - ١٨ .

نظر الشيخ محمود في عيني الشيخ عمار متظاهراً بالاستهانة ثم سأله:

- «أقرأتها؟

- نعم يا مولاي.

- مهاترات؟

- نفثات شيطان رجيم.

- هل وزعت على نطاق واسع؟

- جميع من يعرفون القراءة في حارتنا»[1].

وأثارت مقدمة النشرة أعصاب العالم الأول إذ لا يوجد مقدمة «ما شاء الله، كما يليق بالكتب العلمية، وهذه النشرة تطلب الحقيقة»، «ونحن لا ننشرها بقصد الإساءة إلى أحد ولكن ايثاراً للحق ونشداناً للخير. . . .» الخ[2]، وقال الأكرم:

«أي حقيقة يا أوغاد؟ أبواب ثلاثة؟ فهم زعموا في الباب الأول أن البيت الكبير ما هو إلاّ فرع من فروع لا حصر لها من بيوت الطريقة، لا الأصل الذي انبثق منه النور»[3].

وأنكروا في الباب الثاني أن يكون الأكرم جاء مصر بين يدي سلسلة من الكرامات، وادعوا أنه جاءها عقب ارتكاب جريمة شنعاء، وأنّ اسمه الذي عرف به هنا وهو الأكرم محوّر عما شهر به في الخارج وهو المجرم، أما الباب الثالث عن السلوك في الأسرة الأكرمية قالوا فيه على حد ما يتصوّر الشيخ محمود الأكرم «أكاذيب» تتلذذ «بتمزيق الأعراض» وتنم عن «دعارة» القائلين بها وسفالتهم، و «مجونهم»و «انحرافهم» الجنسي. . . .

وما انتهى الشيخ محمود من قراءة النشرة حتى رماها أرضاً وانتثر واقفاً وعيناه تقدحان شرراً وقال بصوت متحشرج:

«إذن فلتتوقف الأرض عن الدوران أو فلتدر في عكس اتجاهها. .».

وكور قبضته ثم استرسل: «الهذيان لغة دارجة، درجة الحرارة الطبيعية هي درجة

---

(1) المصدر السابق، ص ٢٦ - ٢٧.

(2) المصدر نفسه، ص ٢٨.

(3) المصدر نفسه، ص ٢٨ - ٢٩.

الموت، التاريخ قتل غيلة، المسك سم زعاف»[1].

أما الشيخ «عمار» فكانت وجهة نظره تجاه الموضوع.

- «الحكمة... الحكمة...، لنتلق الضربة بعقل ولندبر بعقل آخر».

وعلينا ألا ننسى أن هناك الشيخ «تغلب الصناديقي» الذي لا يجهر بغير الحقيقة، وهو رجل القلم ومؤلف أشعار الأكرمية وفلسفتها والعالم بأسرارها والحقيقة وجوهرها بل عن طقوسها وامتيازاته:

قال الشيخ تغلب إلى الشيخ محمود:

- «أنت لم تذكرني إلا حين هبت الأعاصير على مجدك.
- بل على الطريقة يا شيخ تغلب....
- الطريقة؟ لقد تقوضت على يديك».

كلام تغلب لا يخلو من السخرية فله أبعاده الدلالية العميقة: الطريقة؟! وكأنه يريد أن يقول له: إنك لم تكن مهتماً بالطريقة بقدر ما كنت مهتماً بمجدك يا محمود الأكرم....

والحوار الآتي دليل على أن وجهة نظر الشيخ «تغلب» تتفق مع وجهة نظر التصور العلمي......

وقد دعا «الشيخ تغلب» على أمل أن يتصدى لـ (الرياح) المليئة بالأوبئة التي أرادت أن تقتلع الطريقة من جذورها المقدسة، ولكن الشيخ تغلب يفاجئه بحقيقة جديدة قائلاً له بعد أن سمع منه العبارة الآتية:

- «أقرأت نفثات الأبالسة المدسوسة في النشرة؟

فهزّ العجوز رأسه وقال:

- تريد أن أرد عليها.
- هذا ما أطالبك به....
- لا ردّ عندي عليها.

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٨ ـ ٢٩.

ـ ماذا؟

ندت عن الشيخ محمود صيحة توجع وقطب غاضباً ولكن الشيخ تغلب قال بهدوء:

ـ ليس عندي ما أرد عليها،

ـ ماذا تعني يا شيخ تغلب؟

ـ أعني ما قلت حرفياً.

ـ أتعني أن ما جاء بها حق؟

ـ أجل يا مولاي»[1]!

وإن ما جاء في النشرة هو الحقيقة، وإن الذين حرروها لم يختلقوا أكاذيب، ولكنهم عرفوا السبيل إلى مخطوطات قديمة بدار الكتب «وضعها مريدون صادقون ثلاثة هم «الشيخ أبو كبير» وقد عكف على دراسة بيوت الأكرمية والشيخ «الدرملي» وكان حجة في معرفة رجال الأكرمية، والشيخ «أبو العلاء» وكان اختصاصه في سلوك رجال الأسرة الأكرمية، وقد ولع «بتاريخ أهواء القلوب»[2].

ويبلغ الجدل حدّته بين الشيخ الأكرم وبين علي عويس:

ـ «بيت آبائي وأجدادي مذ أفاق القطب الأول.

فقال الشاب بجرأة جنونية:

ـ أقيم بأموال المريدين كسائر العمارات الشاهقة في وسط المدينة....

ـ ترى ماذا يرجى مني؟

ـ أن تمزق ستار الأكاذيب الذي يغشى حارتنا.

ـ الأكاذيب؟

ـ كالتناقض بين شعار الزهد، والممارسة الفعلية للتسلط، واقتناء العمارات الشاهقة...»[3].

---

(1) المصدر نفسه، ص ٣٤.

(2) المصدر نفسه، ص ٣٥.

(3) المصدر السابق، ص ١٤ ـ ١٧.

فهذه العمارات الشاهقة لها بعدها الدلالي، فلا شك أن ترداد ذكرها في القصة يرمز إلى أن معظم رجال الدين عاشوا في جميع عصور التاريخ، رغم كل دعاوى الزهد والتجرد. عيشة قصور أكثر منها عيشة أكواخ ولكنها قد تشير إلى البذخ المنقطع النظير والذي شيدت به أماكن العبادة من كنائس وبيع وجوامع، مع أن المتمردين عليها «وهم الكثرة الغالبة حفاة خانعون»[1].

وبما أن الحياة في الحارة معاناة أليمة، والبذخ في بيوت الله على حد سواء أمر غير معقول ولا مقبول، ولا نتيجة له غير تقوّض الطريقة وانفصال أهلها عنها، هذا ما صرح به الشيخ تغلب بصدق ومحبة للشيخ محمود:

- «معذرة يا بني فإنني لا أنطق إلا عن صدق، وأردت القول بأنه لو أنك مارست حياة الطريق الشاقة الطاهرة لما تعرض لك أحد بسوء أو لما باليت بما يتعرضون لك به»[2].

ولعل وجهة نظر الشيخ «تغلب» تعكس لنا وجهة نظر نجيب محفوظ فالشيخ تغلب ينطق محذراً:

- «لقد زاروني، حدثوني عن العلم الذي يؤمنون به فحدثتهم عن العلم الذي أؤمن به، تبادلنا الاحترام طيلة الوقت، قلت إن العالم من رجال الله إلا إذا أراد أن يكون من رجال الشيطان، قالوا ليس من أهل الطريق من يلهج بالفسق والجشع فقلت ولا من العلماء من يهب قدراته للدمار...»[3].

وقد همّ عالم التصور الديني أن يدمر عالم التصور العلمي، إلاّ أن العامل المساعد تدخّل في اللحظة الحاسمة، وحاول أن يقرّب بين التصورين، ويوفق بينهما، ولتظهر الحقيقة واضحة ولتزول الأغشية عن الأعين، والعامل المساعد هنا يتجلى في «زينب» الحقيقة، ولكن ما علاقة زينب بالموضوع؟

إن العامل الذات (الشيخ محمود) عندما كان في عز شبابه أقدم على الاعتداء على زينب، وحينما تبيّن أنها حامل منه رفض الزواج منها، وتنكر لها وأنكر كل صلة بها، فهو

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ٦٥.

(٣) المصدر نفسه، ص ٣٩.

بذلك حاول أن ينكر التصور العلمي مذ بدأت بواكيره في النهوض. . . .

أما زينب فعندما وضعت طفلها بالسر وخوفاً من الفضيحة، هجرت الحارة لتعود إليها بعد فترة ما موهمة الناس بأن ابنها ما هو إلاّ شقيقها من أمها.

والشيخ محمود يحمّلها المسؤولية، مسؤولية كل ما يحدث في الحارة، وكأنها هي التي أنجبت التصور العلمي ولولاها لما حصل كل هذا. . . .

«إنها كالدمل الخبيث الكامن وراء أورام خبيثة، إني مؤمن بأنك وراء كل مقت في هذا الخصام الوبيل»[1].

- «لقد ذهب سوء الظن بك بعيداً. . .

- لا شك في أنه ورث حقده الأعمى عليّ من حقدك الأبدي. . .

- فليسامحك الله. . .

- ليس من حقك أن تلعبي دور الضحية البريئة. . . .» الخ[2].

وهنا تبدأ العلاقة التواصلية بين التصور الديني والتصور العلمي، بظهور الحقيقة المستهترة التي تحاول تمزيق ستار الأدب الزائف، وأن الحقد ليس من شيم الحقيقة:

- «دعيني أذكرك بما كان وبأنك لم تكوني ضحية لأحد، ولكنك تصرفت كما يجدر بامرأة مستهترة.

- مستهترة.

- أجل مستهترة»[3].

وتتخذ الثنائية الضدية طابع التواصل والالتصاق، فالتصورين الديني والعلمي مرتبطان ببعضهما ارتباط الرئتين بالقلب، بحيث أن فساد أحدهما يؤثر في الآخر، وتلتقي الحضارتان معاً في عناق أبوي، وما دام المجتمع حيا، فلا بدّ له من تصور ديني يسير في طريق الحق ويعمل على ازدياد عوامل الأخوة، بين أفراد المجتمع واتحادهم في سبيل

---

(١) المصدر السابق، ص ٥١.

(٢) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

(٣) المصدر نفسه، ص ٥١ - ٥٢.

خلق عالم أفضل وفي الوقت نفسه يكون في خدمة التصور الديني. . .

فما ينبغي أن يجمع بين الدين والعلم ليس العداء إلى حد القتل، وإنما التعاون فيما بينهما إلى حد الاعتراف المتبادل بالبنوة والأبوة «حب العلم ما هو إلا لغة إيمان جديدة»[1].

هذه وجهة نظر الشيخ «تغلب»:

ونحن في حاجة اليهم كما هم في حاجة إلينا. . .

والتصور العلمي يعتبر الجمود الممثل في التصور الديني شر لا بد أن يزول[2].

- «مكيدة جديدة؟

انقضّ عليه بوحشية، وانهال عليه ضرباً، وجعل يدفعه بقوة، ولكنه لم يستطع أن يتفادى ضربات صادقة أصابته في صدره وكتفه.

- حسبك. . . امسك. . .

ولكن الآخر ضاعف له الضرب فهتف:

- كفاية. . . ستقتلني. . .
- إلى الجحيم.
- فهتف متوجعاً: ستقتل أباك.

- فصاح به: كف عن الهذيان يا مجرم.
- ستقتل أباك ألا تسمع؟ ستقتل أباك إني أبوك.

ولما يئس من إدراكه وشعر بدنو أجله صاح بأعلى صوته:

- إلى. . . إلى. . . شيخ عمار. . .

في الحال اندفع خدم من باب السلاملك، فُتح الباب ودخل الشيخ عمار وبعض الرجال يهرولون. . . ومضى الشيخ مترنحاً نحو الديوان وتهالك عليه وهو يتمتم.

---

(١) المصدر السابق، ص ٦٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ٦٩.

- اقبضوا عليه. . . لا تمسوه بسوء. . .»[1].

ولئن يكن التصور الديني هو الذي أخذ مبادرة العنف ضد العلم، فإنه هو الذي سيأخذ أيضاً مبادرة المصالحة وذلك كما ورد في الحوار التالي:

- «ذلك اني أبوك وانك ابني.

انتصبت قامته فجأة واتسعت عيناه وتساءل:

- ماذا تقصد؟

- ليس لقولي إلاّ معنى واحد وهو اني أبوك وانك ابني. لقد رميتني بحقائق عسيرة الهضم، وها أنا أرد التحية إليك، ولو عاصرنا أبو العلاء لعثرت على نفسك في مخطوطة، أراك لا تصدق؟

- حسن سنبعث في طلب الشخص الوحيد القادر على إقناعك. . ثم علينا بعد ذلك أن نوطد النفس على مواجهة الحقائق. . .»[2].

«كان الشيخ يجلس على الديوان وقد ضمد جراحاته، وعلى كنبة قبالته جلست زينب وعلي، بدت نظراتهم ثقيلة بما حملت من حقائق وما تخايل لها من عواقب، وقال الشيخ: ها هي الحقيقة عارية!

ثم ردد عينيه حتى ثبتهما على الشاب، وقال:

- عرفناها في ليلة واحدة، ها هو الماضي عانق الحاضر فيكونسان معاً كلاً لا يتجزأ. . .»[3].

وبهذا تشكل القصة ثنائية تواصلية متقابلة طرفاها التصور الديني والتصور العلمي، حيث يعانق الطرف الأول منها الطرف الثاني. . . والتصور العلمي الذي يمثله. . .

هكذا تصبح القصة تجسيداً لقبول مقنع، ولعناق حاد لواقع التصور العلمي والحضارة، وما تشمله من معان في سبيل التطور وقتل الجمود الثقافي.

ويتجسد هذا القبول في بنية متشابكة العلاقات، وينجح الكاتب في فك حصار العزلة

---

(١) المصدر السابق، ص ٦٩ ـ ٧١.

(٢) المصدر نفسه، ص ٧١ ـ ٧٦.

(٣) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

بين العالم الأول والعالم الثاني، باعتبارهما كلاً لا يتجزّأ ولا يمكن أن يعيش الطرف الأول بمعزل عن الطرف الثاني، والعكس صحيح، فالعِلم أيضاً لا بدّ أن يكون في خدمة التصور الديني والعمل على زيادة التكامل والتراكم الثقافي المثمر. . . لما فيه خير المجتمع وانطلاقاً من أن العلم بالذات «ما هو إلاّ لغة إيمان جديدة».

كما أن الإنسان لم يحقق ما حققه مذ خلق، وهو مكتمل التكوين والخلق، فهو لم يكتمل ولن يكتمل اجتماعياً وثقافياً وجسمياً. . . إلخ، إلا بعد سنين لا نهائية من التطور، فالعلم والحضارة والتطور بلا نهاية كما يقول الشيخ تغلب:

- «ما أجمل الهدى بعد الضلال، ما أجمل الاستقرار بعد التشرد، ما أجمل الجلال بعد البهيمية، إنه مولاي الأكرم الذي بلغ بجده المراد وكفى»[1].

إن نجيب محفوظ في قصة «حكاية بلا بداية ولا نهاية» يربط ما بين المنهج الميتافيزيقي والعلماني.

إن الموقف الذي يتبناه «محفوظ» من هذه القضية البالغة الأهمية، بتركه حلول المشاكل ذات التأثيرات العامة في مصر بين الأفراد وفق صيغة توفيقية، يمنحنا أساساً للاعتقاد بأن الكاتب يود الوقوف ربما خارج الزمن، وبعيداً عن إطار التحولات الاقتصادية والاجتماعية، التي وقعت في مصر في أعقاب إصدار قوانين الإصلاح الزراعي، والقرارات المتعلقة بتنظيم الحياة الاقتصادية.

ولكن. . . هل يمكن لوصفة الحل التوفيقي أن تكون حلاً جذرياً حاسماً للتناقضات التي تعصف بالحارة والصراع الدائر بين القديم والحديث، بين القوى الرجعية التي تأبى التسليم والتي تحاول أن تسقط ظلالها حتى على قضايا مصيرية عامة. وبين الأفكار العلمية التي تدق أبواب الحياة بعنف والتي يكمن فيها وحدها الحل الذي يستطيع أن يقضي على الواقع المهترىء؟! ثم هل تصلح هذه التوفيقية أن توفر مناخاً صحياً تنبت من جذور مستقبل أفضل أم أنها تهيء في الحقيقة مجالاً مناسباً لاستمرار السلبيات الموروثة عن سوءات الماضي في العيش بهدوء، فتعرقل عملية التغير والتجديد لفترة زمنية معينة حتى تهب العاصفة من جديد؟!

---

(١) المصدر السابق، ص ٣٨.

هناك مسألة أخرى ينطوي عليها الحل التوفيقي، ويجدر بنا أن نتوقف عندها قليلاً. من جهة طرح محفوظ القضية في الحل التوفيقي كما لو كان الحاضر مشاركاً في تحمل مسؤولية أخطاء الماضي.

ولعلّ هذه المشاركة في المسؤولية تنبثق برأيه من النظر إلى الأمور على أنها مقررة سلفاً، وان حاضر اليوم سيكون ماضي الغد وعليه أن يتحمل جزءاً من المسؤولية الكليّة.

ومن هنا جاءت التنازلات التي يصفها بأنها شجاعة والتي يقدمها المنهج العلماني عن طيب خاطر وبملء إرادته ممثلاً بشخصية (علي عويس) الذي هو ابن الشيخ محمود ممثل المنهج الميتافيزيقي. وهنا وكأن محفوظ يجرد الحاضر بصورة كلية من مسؤولية ما يرتكب من أخطاء، نظراً إلى أن كل ما يحدث إنما هو قدر مكتوب لا يمكن الخروج عليه، وليس هناك من خلاص أمام الإنسان.

الشخصيات :

إن من يقرأ قصة «حكاية بلا بداية ولا نهاية» يلاحظ أن عناية الكاتب برسم الشخصيات وتحليلها من الداخل، فاقت عنايته بها من الخارج، مبتعداً عن التفاصيل الجزئية التي تعيقه عن إيصال فكرته إلى القارىء، وهذا ما يقرّب قصته من سمات القصة القصيرة، رغم أنها مقسمة إلى فصول.

وإذا كانت القصة ترمز إلى فكرة معينة فإن شخصياتها ستكون في خدمة هذه الفكرة، وإن كانت الشخصيات في البدء متناقضة في أفكارها ومبادئها، إلا أنها وصلت في النهاية إلى نقطة تعانقت فيها هذه الأفكار والمبادىء معترفة بأبوتها وبنوتها. . .

فالشيخ محمود رفض في بدء القصة أن يؤيد الحجة بالحجة، ولجأ إلى محاكم التفتيش، وهمّ في لحظة من اللحظات أن يقتل علي عويس (علي الأكرم) لولا أن زينب شقيقة علي عويس تدخّلت في اللحظة الحاسمة والدرامية لتصارح الشيخ محمود بالحقيقة المذهلة، وهي أن علي عويس هو ابنه منها. . . فالشيخ محمود اعتدى على زينب في فورة الشباب، وعندما حملت منه تنكر لها وأنكر كل صلة بها. وقد وضعت زينب في السر، وتداركاً للفضيحة هجرت الحي لتعود إليه بعد فترة موهمة الناس بأن ابنها

ما هو إلا شقيقها من أمها. . . وحاول الشيخ محمود أن يحملها مسؤولية كل ما يحصل في الحارة. . .

وتدور المعركة بين الشيخ محمود وعلي عويس بالكلمات أكثر منها باللكمات، ويضطر الشيخ محمود في النهاية إلى أن يأخذ مبادرة المعالجة مع علي عويس الممثل للتصور العلمي:

- «إني أبوك وإنك ابني».

ولكنّ الكاتب لم يترك لعلي عويس مجال الاختيار، للاعتراف بالأبوة. فما عليه إلا أن يسترد اسمه الحقيقي (علي الأكرم).

ولا بد للشيخ محمود أن يتحمل قسطاً من التفكير في الثروة المسلوبة، بإعادته هذه الثروة إلى أصحابها الحقيقيين من المريدين وأهل الحارة. . .

ويستحمل علي عويس قسطاً يدفعه من كرامته وسمعته، حين سيعلم أهل الحارة أنه كان ابن زنا، بعد أن عرفوا ما عرفوه من عصاميته وطموحه، وعلو همته، وما عليهما في النهاية إلا الطيران بأجنحة الدين بالأمس وبأجنحة العلم اليوم. . .

وإن علي عويس والوفد الذي يذهب برئاسته لمواجهة الشيخ محمود يحمل أفكاراً ثورية حادة، تدين الخرافات والظلم الاجتماعي والطبقي، مطالبة بإزالة الجمود، ودفع حركة التطور في تكامل ثقافي متراكم. . .

قال علي عويس للشيخ محمود:

- «أن تمزّق ستار الأكاذيب الذي يغشى حارتنا.
- الأكاذيب؟
- كالتناقض بين شعار الزهد والممارسة الفعلية للتسلط واقتناء العمارات الشاهقة.

وقال آخر:

- والكف عن التغني بالخرافات.
- الخرافات؟

فقال علي عويس:

- معذرة عن صراحتنا ولكننا بتنا نكره الكذب حتى الموت».

فالصراع صراع مصالح، بقدر ما هو صراع مبادىء، وهو بالنسبة للشيخ محمود صراع مصالح، قبل أن يكون صراع مبادىء، فهو يذكر للشيخ عمار بشكل موجز مطالب «علي عويس» وجماعته:

- «يريدون سلب أموالنا، والقضاء على نفوذنا وإهدار قيمنا».

والواقع أن حرصه على القيم، إنما هو مأخوذ من حرصه على الامتيازات المكدسة له بحماية تلك القيم. وهذا ما توضحه بصراحة معلمة المدرسة زينب، شقيقة «علي عويس» أو أمه:

- «لم يغضبك كفره المزعوم، ولكن أغضبك رأيه في عماراتك الشاهقة في وسط المدينة...».

والشيخ عمار هو العامل المساعد للشيخ محمود وساعده الأيمن لم يكف عن تزوير الحقيقة لصون مصالح الطبقات الزائلة مع أن الصراع هو صراع أجيال... وهذا الشيخ يحاول في لحظة أن يمثل دور الحكيم قائلاً للشيخ محمود:

- «الحكمة الحكمة، لنتلقّ الضربة بعقل ولندبّر بعقل آخر»، كما سبق وأشرنا في الصفحات السابقة.

بينما الشيخ تغلب كان أصيل الانتماء إلى الحارة، وقد جعل همه الوحيد الدفاع عن مصالح الحقيقة، مقاطعاً نابذاً الطبقة الحاكمة الآفلة:

يقول الشيخ محمود للشيخ تغلب:

- «قاطعتنا ونبذت عشرتنا يا شيخ تغلب»[1].
- «ذلك إني أضن بوقتي على غير الاجتهاد...»[2] الخ

ولعلّ وجهة نظر الشيخ تغلب تجاه التصور العلمي تعكس لنا رؤية الكاتب بالنسبة للعلم والدين، كما جاء على لسان الشيخ تغلب في الصفحات السابقة...

---

(١) المصدر السابق، ص ٣٤.
(٢) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

فالكاتب استخدم شخصيات تمثل الفكرة وتقوم على خدمتها، وكانت بمثابة عوامل كشف عن الفكرة الرئيسة أو الشخصية المركزية، فلم تكن الشخصيات دمى يحركها الكاتب كما يريد، وإنما تركها للقارىء ليكتشف أفكارها ومبادئها من خلال حوارها المتبادل وما يتخلله من رموز. . .

كما حرص الكاتب على أن تلتقي هذه الشخصيات في النهاية في خط سير واحد بتطورها الفكري، والتقاء التصور الديني بالتصور العلمي والقبول بالعالم الأخير، عالم التصور العلمي الذي يجسد حركة التغير والتطور. فالكاتب هنا ينظر بعيون أشخاصه ويفكر برؤوسهم في نية متشابكة العلاقات وتماسك القصة، على الرغم من تناقض الأفكار عند بعض الشخوص في البداية.

والشخصيات التي تمثل التصور العلمي كان لها خلفيات نفسية. كالشعور بالظلم الاجتماعي والطبقي، وإدانة للخرافات ومطالبها التي تتعلق بالموقف من الإنسان والمجتمع، من الطبيعة وأصل الكون؛ كما وضحنا في الصفحات السابقة من هذا الفصل. . .

ولئن أعطى محفوظ التصور العلمي قدره وجعله يقوم بالدور الايجابي في قصة «حكاية بلا بداية ولا نهاية» نجده في قصة «حارة العشاق الحوارية» يقتصر دوره على تقديم المعلومات فقط.

فأحدث أشكال المعرفة العلمية، ويمثلها الشيخ (شيخ الحارة) ومرشد المباحث عبد القوي. ولعلّ الكاتب يريد أن يقول بأن المباحث ليست إلاّ كناية عن العلم، الذي هو إرادة وقوة كما يشير إلى ذلك شيخ الحارة، فشيخ الحارة يعمل كالعلم لخدمة الجميع ولا يقيم اعتباراً للمشكلات الخاصة:

- «يا صديقي إن مهمتي تتعلق بأمن الحارة وسلامتها ولا شأن لي بحياة الأفراد.

- ولكن الحارة ليست إلاّ بأهلها.

- الحارة شيء وأهلها شيء آخر.

- الحارة كل لا يتجزأ، وليس من العسير أن أعرف ما ينفعها وما يضرها.

أما أهلها، فأفراد لا حصر لهم وتتعدد مشكلاتهم بتعدد أهوائهم :

- «إني أقدم معلومات أما الحكم عليها فمن اختصاص غيري.

- ولكن لا شك أن لك انطباعك عن المعلومات التي تتجمع لديك؟

- لا أستطيع الجزم فهذا يعني الإدانة.

- كلا . . .

- ولكن كيف؟

- قد يفرج عن المقبوض عليه بعد وقت ما، وقد يتضح أن القبض على (أ) أو (ب) كان بغرض الإيقاع بثالث مجهول هو. . وهو. . .

- أي حيرة.

- هو الطريق إلى الحقيقة»[1].

فعبد القوي حريص على ايضاح قيمة البحث العلمي فهو يقدم المعلومات، ولكن هذه المعلومات تحتاج إلى من يضع لها الفروض ويستخلص النتائج لإعطائها الحكم العلمي السليم.

ولهذا يقف عبد القوي موقف رفض، فلا يدلي برأي أو بحكم بصدد النبأ الذي اهتزت له الحارة، نبأ اعتقال الشيخ مروان عبد النبي والأستاذ عنتر، بناء على المعلومات التي قدمها عنهما.

وهذا الاعتقاد يجد تبريره على المستوى الواقعي، فيما تردد من شائعات حول تعاطي إمام الحارة ومعلمها للمخدرات وحتى للفجور. أما على المستوى الرمزي فإنه ترجمة لعلامة الاستفهام التي وضعها العلم حول المعرفة القلبية-الحدسية، وحول المعرفة العقلية الفلسفية، وهذا في مرحلة أولى أمر طبيعي، فهما قبل تاريخ العلم. وهو أرقى منهما في مراتب المعرفة، ولكن ماذا بعد علامة الاستفهام أهي الإدانة أم البراءة؟

---

(١) نجيب محفوظ، «حارة العشاق»، مجموعة «حكاية بلا بداية ولا نهاية». ص ١٢٥ - ١٢٨.

إن شيخ الحارة يرفض الإجابة عن هذا السؤال لأنه يخرج عن اختصاصه، ولأن أحكام العلم ليست أحكام قيمة.

ثم هل يكفي أن يكون شكل من أشكال المعرفة أرقى من غيره حتى يغني عنها جميعاً؟ وهل تغني المعرفة العلمية على رقيها عن معرفة العقل وعن معرفة الحواس؟ وهل يفقد إمام الحارة ومعلمها كل مبرر على وجودهما بوجود شيخ الحارة؟.

وأهل الحارة هم الذين يجيبون على هذا السؤال، منقسمين على أنفسهم والعلاقة بين أفكارهم وآرائهم علاقة ضدية، فشطر يقول:

- «لا يمكن أن يخطىء الرجلان».

وقسم آخر يقول:

- «لا يمكن أن يخطىء الرجل.

- يا لها من بلبلة، لن نتفق على رأي....»[1].

وبلبلة عبد الله تفوق كل بلبلة من بلابل أهل الحارة جميعاً. فهو لم يرجع هنية (زوجه) إلى عصمته إلاّ استناداً إلى الثقة الكاملة بالشيخ مروان والأستاذ عنتر، ولكن اعتقال الرجلين أحيا في صدره دفين الأسئلة، فهل هما مذنبان؟ أم هل هما بريئان؟ إن معنى وجوده كله يتوقف على الجواب.

ولكن أين الجواب؟ وإذا ما وجد الجواب أفلا يتحول بدوره إلى سؤال؟ لا مفرّ من التساؤل. فالطمأنينة ليست قدر الإنسان ولا قدر عبد الله بالذات، والتساؤل شك، وفي جو الشك لا تستطيع هنية أن تحيا حياتها، صحيح أن عبد الله لم يعد يرميها بالتهمة الرهيبة (الخيانة) ولكنها باتت أدرى منه بدخيلة نفسه، وفي هذه المرة لن تنتظر أن يوجّه إليها التهمة لتهجر البيت، بل ستترك له فرصة أخيرة لقرار أخير:

- «إذا غادرت بيتك للمرة الثالثة فتكون الثالثة والأخيرة...

- إني ذاهبة وعليك أن تحسم أمرك للمرة الأخيرة وإلى الأبد...»[2].

(1) المصدر السابق، ص ١٢٢.

(2) المصدر السابق، ص ١٢٢.

إذن حكم البراءة يجب أن يصدر عن عبد الله، ولكن هل هناك مستمسكات يبني عليها حكماً؟

«لئن تكن زوجتي مذنبة بنسبة ٥٠٪ فهي بريئة في الوقت نفسه بنسبة ٥٠٪، ولأنني أحبها أكثر من الدنيا نفسها، ولأن لا بديل عنها إلا الجنون أو الانتحار، فإنني سأسلم باحتمال البراءة...»[(١)].

ولو سألنا عبد الله: هل أنت سعيد؟

لأجابنا وهو يبتسم ابتسامة لا تخلو من حزن وقال:

- بنسبة لا تقل عن ٥٠٪.

ولعلّ وجهة نظر عبد الله، تعكس لنا رؤية محفوظ الفكرية، أو جانباً من رؤياه الفكرية الفلسفية: «أن يفكر ويشك حتى يصل إلى اليقين. وهو باهتمامه بالفكر يتفق مع طه حسين والعقاد وسلامة موسى»[(٢)].

إن قصة (حارة العشاق) تمثل هذه الرؤيا الشكلية، فالقصة تحدثنا ببساطة عن موظف صغير - عبد الله - يترقى في سلم الوظيفة، ومن ثمار الترقية يتوفر لديه وقت لم يكن يتوفر له سابقاً. وخلال الفراغ الجديد يبدأ يراقب زوجته، وتبدأ الشكوك تزحف في تلافيف دماغه، وتكون النتيجة الطلاق العاجل دون التأكد من صحة ما ذهب إليه من أوهام. إلاّ أنّ الشيخ مروان عبد الغني يستطيع أن يبدد ظنون عبد الله ويقنعه بأنه كان مخطئاً. وتعود الزوجة لبيتها وترزق بطفل يطلقان عليه اسم مروان تيمناً باسم الشيخ. ولكنّ الظنون سرعان ما تبدأ تنهش مخيلة صاحبنا وتتجه أصابع الاتهام هذه المرة نحو الشيخ مروان نفسه. ويقع الطلاق من جديد. ويصلح ما بين الزوجين هذه المرة المدرس عنتر عبد العظيم.

وتعود الزوجة وترزق بطفل ثانٍ يسميانه هذه المرّة «عنتر»، ويلقى القبض في أحد الأيام على الشيخ والمدرس اللذين يناضلان من أجل نشر العلم، وهما يتناقشان في

(١) المصدر نفسه، ص ١٣٠.

(٢) نجيب محفوظ، أتحدث إليكم، ص ٨٧، ط ١، بيروت: دار العودة - ١٩٧٧.

موضوعـات خطيرة مثـل (الحـرية والخبـز والشـر والخلـود. . .) وحين يشيع نبأ اعتقالهما تهب رياح الظنون والوسـاوس لتعصف باستقـرار العائلـة من جديد. وتخـرج الزوجة مهددة بأن هذه ستكون المرة الأخيرة.

إن الشيء الذي يريد محفـوظ تثبيتـه في هذه القصـة ـ إلـى جانـب الموضوعـات الرئيسة، تكرر الأحداث وأن لا جديد تحت الشمس، ونقد الأحكام المتسرعة التي تصدر عن بعض فئات المجتمع، فتعـود باضـرار قـد تكـون آثارها مستديمة ـ هو اقتران المنهج الميتافيزيقي، ممثلاً بالشيخ مروان، والمنهج العلماني ممثلاً بالمدرس عنتر عبد العظيم. وهو بالإضافة إلى هذا يربط مصير المنهجين ببعضهما، حيث يربط بين المدرس والشيخ في وقت واحد، إذ أنه يرسم مصيراً مشتركاً لهما. إلا أن الواقع لم يقـدم حتى الآن أية أسـانيد أو أدلة من شأنها أن تدعم هذه المحاولة إلا إذا كان محفوظ يستوحـي نماذجـه الروحـانية الخالصة من مثال (الحلاج)، فإن المسألة تظل محصورة في نطـق لكل قاعدة استثناء.

ولا ينسى فضل سلامه موسى في تنبيهه إلى دور العلم في الحضارة الحديثة.

ـ «الحق اني عانيت تجربة جديدة كل الجدة وهي الشك.

هتفت بأشياء: الشك؟

ـ أطلعني على أفكارك أكثر. . .

ـ قلت إنه الشك وكفى.

فصاحت بغضب: لا أصدق إنني أتلقى منك إهانة صريحة.

ـ إني أسألك المعونة.

ـ غيرما بنفسك قبل أن يفسد كل شيء. . .»[1].

فالحوار السابق بين هنيّة وزوجها عبد الله يبين موقف كل منهما ويكشف لنا عن اتجاه عبد الله الفلسفي والشك والتساؤل. . .

---

(1) نجيب محفوظ، حارة العشاق، ص ٨٢.

والشك وقعه أليم وصعب على العابد، والمعبود، الشاك والمشكوك فيه، فالأول له عذاب السؤال، والثاني له طعنة الكبرياء الجريح، والأول يحاول أن يدفع الثاني للقيام بإثبات براءته.

والثاني يمنعه كبرياؤه من أن يقف في قفص الاتهام. موقفان على طرفين: صراع، خصام، نقيض: ظالم، مظلوم... الخ.

- «هل لديك دفاع؟
- لست متهمة.
- هل لديك تفسير؟
- أنت مجنون.
- لا مفرّ من المواجهة...
- كم انك كريه أعمى»[1].
- «الشتائم غير مجدية.
- إني أشرف من أفكارك الوضيعة...
- هاتي دفاعك...

فصاحت بكبرياء: لا تردد كلمة الدفاع، لا أسمح لك...»[2].

وتأخذ الكآبة منه كل مأخذ، فوجوده بذهاب هنية عنه في بداية القصة، فقد معناه بصورة هذا الحوار:

- «يجب أن أعترف بأنني غير سعيد وبأنني لا أجد لحياتي معنى.
- ويجب أن أعترف بأنني أحبها، وبأنني أكرهها...»[3].

وذلك هو مأزق عبد الله يسعى إلى الترقية بكل جوارحه ليفوز بشيء من الفراغ، فإذا

---

(1) م. ن، ص ٨٣ - ٨٤.
(2) المصدر السابق، ص. ن.
(3) م. ن، ص ٨٤.

بالفراغ يحاول أن يقتله، يقتل روحه فما العمل، ما المخرج؟

ويتخذ الشيخ مروان عبد النبي ـ إمام الحارة ـ موقف المنقذ، والعامل المساعد لعبد الله، فيحاول أن ينتشله مما هو فيه من حزن وشك، مؤكداً له أن هناك أمرين لا يجوز أن ينساهما في تجربته القاسية العاصفة:

ـ «لا تنسَ أن تتثبت من حقيقة التجربة التي عصفت بك.

ـ لقد رأيت بعيني رأسي.

ـ واقعة الفراق.

ـ أجل، وقبل ذلك نظرة الشاب المستهتر إلي.

ـ دعني أصارحك بأنني لم أشاركك الاقتناع فيما اقتنعت به...»[1].

والشيخ مروان شديد اليقين بأن الزوجة بريئة من كل ما رماها به زوجها من تهم، وإذا ردّ عليه الزوج بأنه بعينيه رأى وبأذنيه سمع، وبأنه لا يمكن للمرء أن يشك في حواسه، ردّ عليه الشيخ بحسم:

ـ «حواسنا؟ عليها اللعنة، تلك المرايا المشوهة التي لم تخلق إلا لتشهد بكذبها، بصدق حدس القلب»[2].

فالشيخ مروان يمثل الحدس الخاص بالقلب، الايمان الديني؛ الذي يتقدم في سلم المعرفة درجة على احساسات الحواس:

ـ «نحن لا نحيا حقاً حتى يمتلىء قلبنا بالايمان...»[3] الخ.

فالقلب أعلى مرتبة من الحواس، ولكنه ليس المرتبة العليا إلاّ أن الشكوك تعاود عبد الله لتفتح فصلاً جديداً في تاريخه وفي قصة حارة العشاق.

---

(١) م. ن، ص ٨٦.

(٢) م. ن، ص ٨٨.

(٣) المصدر السابق، ص ٨٩ ـ ٩٠.

انقضى عام كامل منذ رجوع هنيّة، وعبد الله لم يتخلّف مرّة واحدة عن دروس الزاوية، ولكن الدروس أصبحت مضجرة مع مرور الأيام، وكذلك الشيخ مروان، لماذا؟ لأن التصور الديني فقد نفحته الأولى، روحه الخلاقة، تحوّل إلى روتين، إلى كلمات مكررة:

- «ماذا هنالك؟

فقال عبد الله بامتعاض، ولكن بتهيب: ذلك الشيخ.

- أصبح مضجراً.
- الشيخ مروان؟
- نعم.
- انه يكاد يستأثر بأوقات فراغك.
- ثبت لي أنه رجل مضجر.
- حدث بينكما شيء؟.
- يعيد
- بينكما شيء؟
- يعيد ما يقول، ويقول ما يعيد، بطريقة رجل يحفظ كلمات معادة عن ظهر قلب، كالببغاء، كالآلة، ودائماً بلا ورح»[1].

- «وتبيّن لي بعد ذلك، أنه غير جدير بالمركز الذي يشغله!

- اتضح لي أنه شره، وأنه في سبيل اشباع شراهته لا يتورّع عن التودد المهين... »[2].

الحوار السابق يبين موقف عبد الله، من الشيخ مروان، والتصوّر الديني الذي يمثله، ويعلن عن رغبة عبد الله في التغيّر والتحرر من الروتين ولكن كيف يتم ذلك؟ فهل المعلومات الجامدة تؤدي إلى التطور؟ وهل يحصل التطور بدون التبادل الثقافي، وإدراك علاقات الأشياء؟

وها هو (عنتر) الأستاذ يقول لعبد الله:

- «تنقصك الثقافة بأن تعرف الناس، بأن تعرف الأشياء والعلاقات، ونتيجة لذلك ستحسن التصرف فيما يلم بك من أطوار الحياة»[2].

---

(١) م. ن، ص ٩١-٩٢.

(٢) م. ن، ص ٩٣.

- «يا له من طريق طويل.

- لقد ضيّعت عمراً في الأرشيف، وفي المقهى عمراً، وفي الزاوية عمراً، ومن حق الثقافة عليك أن تهبها بعض عمرك...»[1].

فالأستاذ «عنتر» يمثل مرتبة من المعرفة عن طريق العقل، فإن الانسان يتكلم، ويجب أن يتكلم الآخرون بهدوء واتزان ووضوح:

- «إنك تمتلك أقوى قوة في الوجود وهي العقل»[2].

وعلى ضوء العقل والبصيرة وحدهما ينبغي أن تكون مناقشة الخيانة المزعومة، على نحو ما جاء في الحوار الذي دار بين عبد الله وعنتر:

- «لقد رأيت بعيني وسمعت بأذني.
- لا تباه بأدوات الخطأ.
- سمعت مثل ذلك من قبل، الوغد قاله لي.
- حقاً؟
- لعن الحواس وأشاد بالقلب.
- وإني ألعنها أيضاً، ولكن لحساب العقل»[3].

وهنا وعلى محك العقل تتهاوى التهم جميعاً، وتتفتت وتشرق براءة الشيخ مروان وزوج عبد الله معاً، وتعود هنيّة ومعها الهناء، إلى عصمة عبد الله وتنجب وليده الواقعي، الرمزي الثاني ويسميه تيمنا باسم الأستاذ عنتر، ولكن أحدث أشكال المعرفة هي التي مثلها شيخ الحارة ومرشد المباحث عبد القوي[4].

فقد سبق وتحدثنا عنهما في بداية حديثنا عن هذا الموضوع من قصة حارة العشاق.

***

(1) المصدر السابق، ص ١٠١.
(2) م. ن، والصفحة نفسها.
(3) م. ن، ص ١٠٢-١٠٣.
(4) راجع هذا البحث ص ١١٨.

الفصل السادس

الهزيمة
ومناخ نكسة حزيران

لا شك أن نكسة حزيران عام ١٩٦٧ قد تركت بصماتها على الأشكال الأدبية، وقد وجدت في القصة القصيرة خير صدى، لما لهذا الفن من مرونة وقدرة على مواكبة الأحداث السريعة المتغيرة في المجتمع ومسايرتها له في محاولاته الثورية المتلاحقة، والتعبير عنها وعن الجماهير المأزومة وعن فترات قلقها وصراعها، وتجسيم الفوضى، ومن هنا نجد السبب في تحرّك أقلام الأدباء والمفكرين ازاء التزاماتهم الفكرية والفنية، والتعبير عن الظروف العامة والخاصة التي ألمّت بالأرض العربية بعد النكسة.

أما نجيب محفوظ فقد عبّر عن هذه الظروف في مجموعاته القصصية: (خمارة القط الأسود)، و (تحت المظلة) و (حكاية بلا بداية ولا نهاية). وسنحاول دراسة بعض القصص في هذه المجموعات لنعي طبيعة الأزمة التي يحاول أن يعبّر عنها الكاتب، الذي اشتهر بانتاجه الروائي الغزير، وانتاجه القصصي الذي نحن بصدده الآن، وبعد ذلك سنرى الشكل الفني في هذه القصص في فصل خاص، ولكن هذا لا يعني أننا نريد الفصل بينه وبين المضمون دائماً من أجل الدراسة فقط.

أبرياء وراء القضبان:

فإذا تناولنا قصة «خمّارة القط الأسود»، فإننا نلاحظ أن الحركة الرئيسة في هذه القصة تروي لنا وضع المسجونين السياسيين، أو المعتقلين السياسيين الذين عرفوا الحقيقة وقالوها... وتبين أثر الهزيمة عليهم. ولعلّ هؤلاء المسجونين كانوا سبباً من أسباب

الهزيمة، فالسجن لا يضم بداخله الظالمين والمجرمين فقط، بل يضم أيضاً عدداً هائلاً من الأبرياء والمظلومين . . . . ولا ننسى الأوضاع الاجتماعية، والاقتصادية، والثقافية، وأثرها على الوضع السياسي، وقد يكونوا زجوا في السجن لأنهم قالوا (لا) . . .

وهناك احتمالات كثيرة توضح أسباب الهزيمة وأثرها، ولكن يضيق مجال البحث هنا لذكرها بالتفصيل.

ففي هذه القصة يقدّم محفوظ نماذج من الطبقة الوسطى - أو المسجونين منها - يجمعهم في مكان واحد (خمارة القط الأسود)[1]، والنجمة اسمها الحقيقي وتسمى اصطلاحاً بـ (خمارة القط الأسود)، نسبة إلى قطها الأسود الضخم معشوق صاحبها الرومي الضعيف المدبب وصديق الزبائن وملجأهم.

نلمس في هذه القصة تعبيراً عن سوء الحالة الاقتصادية، فإذا نظرنا إلى الخمارة من الداخل، فإننا سنجد مجموعة من المسجونين الذين يمضون أيامهم في البكاء والغناء، ويتضح من خلال ذلك معاناتهم النفسية، المالية، الاجتماعية والسياسية:

- «لا بأس من أن ننسى ساعة من الزمان كثرة العيال وقلة المال، وأن ننسى الحر والذباب . . . وننسى أنه يوجد عالم خارج القضبان»[2].

فالحر والذباب، رمز للجو الكاتم على أنفسهم، فالحر، يشغل حيزاً حتى لا يدع لهم مجالاً للتنفس، يكاد يخنقهم، والذباب منتشر هنا وهناك، غير تارك لهم فرصة للاستقرار والهدوء والطمأنينة، أي ذباب هذا؟!

وننسى أنه يوجد عالم خارج «القضبان»، وكأن الكاتب قصد إلى استعمال كلمة «القضبان» مستعيراً التعبير من السجن، رابطاً العلاقة بين السجين والسكّير بأن كليهما يتخليان عن المسؤولية ويتحرران من كل ما يسبب لهما القلق:

«في ساعات اللقاء تصفو نفوسهم، تفيض بالحب لكل شيء، يتحرّرون من التعصب والخوف، يتطهرون من أشباح المرض والكبر والموت . . .»[3].

---

(١) نجيب محفوظ، خمارة القط الأسود، قصة العنوان، مجموعة خمارة القط الأسود، ص ١٢٦ - ١٣٨.
(٢) م. ن، ص ١٢٧.
(٣) م. ن، ص . ن

إنها كلمات مشبعة بالرموز، الكلمة موحية معبّرة عن المضمون . . . تحرّر وانطلاق من التعصّب والخوف الملازمين للفقر والتخلف، يسبقون الزمن بقرون كاملة لأنهم ينعمون بما يحلمون به، وبما يتصوّرون أنه لا يتحقق لهم بقرون كاملة»[1].

وهم بلا شك من أصحاب الدخول الثابتة،

- «وهي أرحم خمارة لذوي الدخول الثابتة. . . .

ليس بالنادر أن يتلقى أحدهم هذا السؤال:

- لماذا تفضّل خمارة القط الأسود؟

- أفضل خمارة القط الأسود لجوها العائلي الحميم، ولأنك بقرش أو بقرشين تستطيع أن تحلّق بلا أجنحة. . .»[2].

«هؤلاء الناس يجمعهم جامع واحد في الخمارة، جامع السمر والنبيذ الجهنمي»[3]، ولعلّ ارتباط محفوظ الديني، والحياة المستقرة التي عاشها مع أسرته، وامتناع والده عن السكر وشرب الخمر، جعله يربط بين النبيذ وجهنم، باعتبار النبيذ من المحرمات الدينية والتي تؤدي بشاربها إلى القيام بأعمال مخلة بالقانون في بعض الأحيان. . . .

«وكان الخيط الثقافي في الأسرة هو الدين. . . . لم يكن أبي سكّيراً»[4].

وقد اعتبر الكاتب الساهرين في الخمارة أسرة واحدة متقاربة في أفكارها ومبادئها، وما ينتج عن ذلك من كون الروابط بين هؤلاء تجاوزت روابطهم بأسرهم وبيئتهم على النحو الآتي:

«زبائنها أسرة واحدة تتوزع فروعها على الموائد الخشبية العارية، منهم من يرتبطون بأسباب الصداقة أو الزمالة وجميعهم يتآخون بوحدة المكان والمعاشرة الروحية ليلة بعد ليلة (أحرس). . . .»[5].

والغناء، والسكر، عاملان متكاملان عند الهارب من الهموم والمشاكل الاجتماعية،

---

(١) م. ن، ص. ن

(٢) نجيب محفوظ، خمارة القط الأسود، ص ١٢٦ ـ ١٢٧.

(٣) م. ن، ص ١٢٦.

(٤) جمال الغيطاني، نجيب محفوظ. . يتذكر، ص ١٥، بيروت: دار المسيرة.

(٥) نجيب محفوظ، خمارة القط الأسود، ص ١٢٦.

والسياسية ، أو عند المغلوب على أمره ؛ وذلك لينسى هذه الهموم، إنه عجز وضعف، وعدم قدرة على المواجهة، مواجهة الواقع المؤلم والتغلب عليه ، فهم قالوا الحقيقة وعرفوها، قالوا : (لا) مما دفع بهم إلى الخمارة الرمز (السجن) بمن فيهم الرجل الغريب الذي ظهر بالباب عندما كانوا : يرددون أغنية جماعية :

«وكانوا يرددون أغنية جماعية عندما ظهر في الباب رجل غريب»[1].

«وقد أطلق حضور الرجل الغريب شحنة كهربائية نفذت إلى أعماق الجالسين، سكت الغناء. انقبضت الأسارير. خمد الضحك. ترددت الأبصار بين التحديق فيه وبين استراق النظر إليه، ولكنّ ذلك لم يدم طويلاً، أفاقوا من صدمة المفاجأة وهول المنظر، أبوا أن يسمحوا للغريب بإفساد سهرتهم، وتداعوا بإشارات فيما بينهم للإعراض عنه واستئناف لهوهم. . . ولكنهم لم ينجحوا في تجاهله تماماً، وظل يثقل على أرواحهم كالضرس الملتهب، وصفق الرجل بقوة مزعجة فجاء الجرسون العجوز وحمل إليه النبيذ الجهنمي. . . »[2].

وهذا الرجل لم يدع المجال للجالسين في الخمارة أن يتكلموا، أو يخرجوا من الخمارة، خوفاً من إذاعة سر الحكاية، أو معرفة الحقيقة، حقيقة سلوك بعض المسؤولين، وكلما همّ أحدهم بالتكلم أو الخروج منعه من ذلك ، وهو ينظر إليهم بسخرية واحتقار:

- «إن يقدم أحدكم على غدر فسأعاقبكم جميعاً بلا رحمة . . .
- أقسم لك، نقسم لك، نقسم لك جميعاً . . . .

ولكنه قاطعه متسائلاً :

- بم تقسم إن طالبتك بقسم؟

دبّ أمل طفيف في النفوس، وقال الكهل بحرارة :

- بما تشاء، بأولادنا، بالله العظيم!
- لا قيمة لشيء عند زبائن خمارة حقيرة كهذه الخمارة.
- لسنا كما تظن، نحن آباء صادقون ومؤمنون مخلصون، ولا يمنع ذلك أو لعله بسبب

---

(١) نجيب محفوظ، خمارة القط الأسود، ص ١٢٦ .

(٢) المصدر نفسه، ص : ١٢٨ - ١٢٩ .

ذلك تشتد حاجتنا إلى الترويح عن النفس المثقلة.

- «أوغاد أنذال، تحلمون ببناء القصور بلا جهد، ولكن بالاستغلال الدنيء للحكاية.

- نقسم لك بالله العظيم، بأننا ما علمنا بالحكاية ولا فكرة لنا عنها. . . .

- من منكم بلا حكاية يا جبناء؟

- الويل لكم إذا تحركتم، الويل لكم إذا غدرتم، وإذا وقعت الواقعة فسوف أهشم رؤوسكم، وأقيم منها متاريس أسد بها الممشى»[1].

ولكن ما الواقعة التي يتوقعها؟ ألم يكن هذا الرجل المسؤول، يتوقع الهزيمة لمعرفته بالحقيقة، التي ينطوي عليها الوضع في بلده؟ ولكنّه لم يستطع التصريح بها مباشرة. . . ؟

ولعلّه طلب منهم أن يسكتوا عن قول الحقيقة؛ لئلا يصبح مصيرهم كمصيره، وحتى لا يحدث لهم ما حدث له:

- «أنتم سعداء إذا طلع الصباح عليكم. . .»

وأخذوا يتبادلون النظرات، يتساءلون هامسين على مسمع الغريب:

- «أيّ ذلّ

- أيّ خزي؟

- أيّ داهية»[2]؟

لم يغب عن البال ما في الموقف من فكاهة، وحاولوا نسيان هذا الموقف، سكروا، غنوا حتى حدثت المعجزة، نسوا المكان، والزمان حتى نسوا من هم:

- «لننسَ إلى حين الباب، ولنر ما يكون»[3].

لم يعد أحد من الجالسين يعرف الآخر، لما للنبيذ الجهنمي من أثر على العقول والقلوب:

- لكن أين نحن؟

---

(١) نجيب محفوظ، خمارة القط الأسود، ص ١٣٤.

(٢) م. ن، ص ١٣٥.

(٣) م. ن، ص ١٣٦.

ـ خبرني من نكون أخبرك أين نحن؟

تساؤلات ، طالما عذبتهم وأقلقتهم، وها هم يتساءلون عن القط الأسود، الذي كان إلهاً في القديم ، ثم أذاع سرّ الحكاية ، فانقلب قطاً، وحدث له ما حدث .

ـ «وكانت ثمة حكاية . . . ترى أي حكاية؟

ـ وهذا القط الأسود هو شيء محسوس لا شك فيه .

ـ أجل إنه الخيط الذي سيوصلنا إلى الحقيقة .

ـ ها نحن نقترب من الحقيقة . . .

ـ كان هذا القط إلهاً على عهد أجدادنا .

ـ وذات يوم جلس على باب زنزانة ثم أذاع سرّ الحكاية . . .

ـ وهدّد بالويل»[1] .

ـ «كيف لقط أن يتكلم؟

ـ ألم يفض الينا بالحكاية؟ . . . الخ[2] .

ألا يوجد هناك تشابه ، وعلاقة بين أوصاف الرجل وهذا القط؟ إذ أن كلاهما مظلم ، فهذا قط أسود وذاك منظره مخيف لم يشرق في ذاك البناء المظلم إلاّ صلعة مربعة توجت رأساً كبيراً صلباً[3] .

فلا شكّ أنّ القط هنا رمز لأحد المسؤولين، عرف الحقيقة وقالها، فجرّه كلامه إلى الزنزانة ، وصمت الجميع حتى لا يحدث لهم ما حدث للقط. . . .

والغناء، والبكاء، ضيعت بها شخوص محفوظ الوقت وصرفتها عن مواجهة الحياة، وحل مشاكلها، وكأنما يدعو الكاتب على لسان أحد شخوصه إلى التخلّي عن البكاء والغناء، والبدء بمواجهة الحياة والانتصار على متاعبها ومشاكلها .

إنها دعوة إلى الفعل، لكي يكتسب وجود الإنسان مضمونه الحقيقي، ويبدو من نهاية القصة، أنّ هذا الرجل الغريب وراءه حكاية مليئة بالهموم، «وأقبل رجل ضخم محني

---

(١) نجيب محفوظ، خمارة القط الأسود، ص ١٣٧ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ١٣٧ .

(٣) المصدر نفسه ، والصفحة نفسها .

الهامة من الانكسار، راح يرفع الاقداح والصحاف وينظف الموائد، ويجمع النفايات من فوق الأرض، كان يعمل دون أن ينبس بكلمة أو ينظر إلى أحد، وقد غشيه حزن عميق، واغرورقت عيناه بالدموع. تابعوه برثاء واشفاق وسأله أحدهم:

ـ «ما الحكاية»؟

لكنه لم يلتفت إليه، وتابع عمله صامتاً حزيناً، مغرورق العينين.

وتساءل الكهل:

ـ متى رأيت هذا الرجل؟

ومضى الرجل نحو الممشى، بملابسه القاتمة المكوّنة من: بلوفر أسود، وبنطلون رمادي غامق، وحذاء بني من المطاط.

وعاد الكهل يتساءل:

ـ متى رأيت هذا الرجل؟»[1].

فهذه الأوصاف، هي أوصاف الرجل الذي وصفه الكاتب في بداية القصة[2]. ولماذا تابع عمله في الناهية صامتاً حزيناً مغرورق العينين؟ أين ذهبت قوته، وهيبته؟

فمما لا شك فيه، أن الهزيمة تركته شبه محطّم، فهو يبكي من الهزيمة؛ لأنّه في يوم ما كان على حق، ولعلّ الذين سجنوه لم يكونوا على حق في سجنه، وامضى المسجونون أيامهم في الندب والعويل والغناء، وتحولت القوة إلى ضعف اثر الهزيمة، فالهزيمة كانت أكبر من توقعاته. وقد يكون في بداية القصة امتنع عن الكلام مع المسجونين، حتى لا يصل ما يعرفه إلى الجهات العليا.

وهكذا، تصبح القصة تجسيداً لضعف الإنسان المهزوم، ومعاناته الاجتماعية والسياسية والنفسية.. الخ. وأسباب هزيمته، ويتجسد كل هذا في بنية متماسكة، استخدم الكاتب من خلالها الرمز لتكثيف الواقع وتركيزه... ويكشف التحليل عن رؤية الكاتب السياسية الاجتماعية التي تكمن وراء الرمز الموحي.

---

(١) نجيب محفوظ، خمارة القط الأسود، ص ١٣٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٣٧.

العجز :

ولا تخلو مجموعة (خمارة القط الأسود)[1]، من قصص أخرى، غير قصة العنوان التي عالج فيها الكاتب موضوع الهزيمة، ولكن لن نخوض فيها.

وسنكتفي بتحليل أكثرها أهمية. . . ومن هذه القصص «السكران يغني» و «فردوس» و «المجنونة» و «زيارة» و «كلمة غير مفهومة» و «الخلاء».

والهزيمة في قصة «كلمة غير مفهومة» تتمثّل بمقتل المعلم (حندس)[2]، وكان موقف رجاله بعد موته، يتسّم بالعجز الذي لم يشعروا به من قبل «قتلهم الغيظ وأذلّهم الحنق. لم يشعروا من قبل بعجز مهين كهذا العجز، فهم لم يرفعوا نبوتاً، ولا سلّوا خنجراً، ولا قذفوا طوبة. . .» أي انّهم لم يكونوا قد هيأوا أنفسهم لخوض معركة، كما سبق وأشرنا إليها في فصل (قضية الموت).

وفي قصة «الخلاء» هزم شرشاره، كما هزم حندس ورجاله. وكل منهما تأهب لخوض معركة، بعد عشرين عاماً، رغم أنّ الدّافع عند كل منهما مختلف عن الآخر، فحندس، استعد لخوض معركة خوفاً من الاعتداء عليه. . . . بينما (شرشاره) استعد لخوض معركة نتيجة عدوان سابق، وقع عليه. وفي قصة «الصدى» التي سبق وتحدثنا عنها في فصل قضايا المرأة، يتضح فيها العجز الشامل. فعبد الرحيم لا يستطيع التواصل مع أمّه (الرمز) لا عن طريق الكلام، ولا عن طريق الرؤية ولا السماع، وأقرّ اخيراً بوجود سد منيع يواجهه؛ «وها هو الصمت، وها هو السد»[3].

أما بطل قصة «فردوس»[4] فيتعرض لكوابيس تجعله يفقد وعيه، ويصبح عاجزاً عن التذكر، وفي الوقت الذي يصحو فيه في غرفة المأمور يعود فيفقد ذاكرته من جديد.

وفي قصة «زيارة» يرسم لنا شخصية البطلة «ملقاة على الفراش بلا حول. عاجزة عن أية حركة جديدة عدا حركة العينين، أو رفع اليد إلى مستوى الصدر، من حين لآخر،

---

(١) القصص المنتشرة في مجموعة خمارة القط الأسود والتي عالجت الهزيمة وليس جميعها.

(٢) راجع ص ٧٩ من هذا البحث ، فصل: قضية الموت.

(٣) نجيب محفوظ، الصدى، مجموعة خمارة القط الأسود، ص ٢٥.

(٤) نجيب محفوظ، فردوس، ص ٨٠ ـ ٩٠.

فالمرض أنقص حيويتها ولحمها، ولم يبق لديها إلاّ الجلد الأصفر المشوب بزرقة عظام بارزة تكاد تمزّق هذا الجلد الملتصق بالمفاصل وهي تغمض عينيها، ولا ترى أبعد من جدران حجرتها»[1].

ويتضح العجز في قصة «روبابيكيا» فبطل القصة يعجز عن تلبية حاجات زوجه، فالمرأة لا تكف عن متطلباتها المتجددة. وأكثر ما تكرهه في الرجل هو العجز، وتشعر أنها ضحية العجز:

- «العجز هو ما أكرهه في الرجل»[2].
- «احبه قوياً قادراً، رذائل القوة أحب عندي من فضائل الضعف»[3].

- لدى تسليمي بعجزي عن اسعادها هربت بالطلاق.

- الحق ما أنا إلاّ ضحية لعجز الرجال، «فكل الذين تزوجوا منها لم يفقوا نتيجة عجزهم».

فالمرأة (الرمز) هنا، تشعر بأنها ضحية لعجز الرجال، ولا شكّ أنّها ترمز إلى مصر الوطن، لوجود القرائن الدّالة على ذلك، والتي لمسناها من خلال الحوار السابق.

لدى تسليمي بعجزي هربت بالطلاق، فهو بعجزه أدى إلى هروب الزوجة أي هزيمتها، لم يستطع أن يقوم بواجبها، وربما لم يعطها حقوقها المطلوبة. وهكذا مصر أو أرض الوطن. فالمرأة بما أودعها المؤلف من ملامح، وما تعانيه من عجز الرجال، تشير إلى مصر في فترة من فتراتها التاريخية، فترة تخلّى فيها رجالنا عنها، تزوجوا، استمتعوا بأمور أخرى غير الأمور الخاصة بالدفاع عنها. لم يستطيعوا مواجهة المعركة، والوقوف في وجه الهزيمة. أصيبوا بشلل أعاقهم عن الوقوف في وجه المعتدي، فذهبت ضحية عجز أبنائها، ولكن هل سيأتي من يردّ إليها كرامتها، من يردّ لها أرضها؟:

- «لن يوفق معها رجل. لعله لم يخلق بعد.
- ولم يخلق أبداً.

---

(١) نجيب محفوظ، زيارة، ص ١٣٩ - ١٥٥

(٢) نجيب محفوظ: روبابيكيا، مجموعة «حكاية بلا بداية ولا نهاية، ص ١٣٥ بيروت: دار القلم، تشرين الثاني - ١٩٧١.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٣٥.

- وهم يعترفون بأنهم المرضى لا هي.
- إذن فهي مريضة.
- الأصح أن تقول: إنّنا نحن المرضى»[1]. (مرضى اجتماعياً، سياسياً وفكرياً). فهـذه القرائن أيضاً تشير إلى هذه العلاقة الرمزية بين المرأة ومصر... ولكن محفوظ ينفي على لسان أحد شخوصه مبيناً لنا وجهة نظره الشخصية:
- «ولن يخلق أبداً.
- لا تحكم على المجهول.
- إنه شيء يفوق الخيال.
- كما أمكن أن توجد هي فمن الممكن أن يوجد هو»[2].

ويأتيه قول الطبيب رمز العلم مؤكداً عجزه:

فهم مرضى والطبيب يعلم أسباب المرض، وطرق علاجه: يعرف أسباب عجز المريض. فالعلم هنا له فائدة في معرفة أسباب العجز والقدرة على تلافيها.
- «أصابك ما أصابك نتيجة لعجز محقق.
- عجز؟
- أجل في العمل والحب»[3].

وقد يكون العمل من أجل الوطن، الحب، الاتحاد... الخ.
- «أعرفت ذلك أيضاً؟ إنك مذهل حقاً.
- قلت: انّه بعض علمي.
- أشهد بأنّك عرفت حبي وعملي وضياعي»[4].

فالشخصيات في القصة أمثلة توضيحية، أكثر منها شخصيات داخل العمل الفني.

---

(١) نجيب محفوظ، روبابيكيا، ص ١٥١
(٢) المصدر نفسه، ص ١٥٢.
(٣) المصدرلا السابق، ص ١٥٨
(٤) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

وهي تجسيد لفكرة سياسية مشحونة بالرمز الساكن السهل، لذا فالقصة قريبة من القصص الحوارية.

ويهتم الكاتب بتحليل أفكار هذه الشخصيات. ويترك الفرصة للقارىء الذكي للوقوف على أفكارها ومبادئها من خلال حوارها الرامز الموحي، ذو الدلالات السياسية. ويبتعد عن الوصف الخارجي للشخصية، مكتفياً باللقطات السريعة الايحائية. فالتعاسة إذن لا تقتصر على سوء الوضع الاجتماعي والمصير الحتمي، ان التعاسة هنا تمثّلت في العجز، عجز الشخوص الذين يجسدون الواقع الانساني المعاش.

اللحظة الساخنة:

وتعتبر قصة «تحت المظلة» من أهم قصص محفوظ، إذ أنّ الحركة الرئيسة في هذه القصة تتناول الصراع العربي الاسرائيلي. وقد عبّر من خلالها عن اللحظة الساخنة التي اجتاحت العالم العربي، وأثّرت عليه في كل مكان، وقدمها الكاتب على مستوى تجريدي، بتجريد المعاني والأشياء عن معناها المألوف التقليدي لتتخذ رموزاً وأبعاداً أخرى بتسمية الأشياء بغير مسمياتها ليعطينا صورة ايحائية رامزة مجردة، تشكل رؤية أو موقفاً تجاه الحياة والوجود. وتشعرنا بأن هذا الواقع المجرد ما هو إلا الواقع الذي نعيشه أو نتخيله. ويقول محفوظ:

«أنا الجأ إلى معالجة القضية على مستوى تجريدي، كما فعلت في «تحت المظلة»، أما المعالجة الواقعية فهي صعبة؛ لأننا لا نعرف الواقع معرفة تامة»[1].

فالتجريدية تلمّح إلى الواقع ولا تصرّح به، وتشير إلى الأشياء دون أن تجعلنا نبحث عما يقابلها في الواقع.

يصوّر محفوظ هزيمة ١٩٦٧ في هذه القصة، فيعمل على رسم لوحة تمثّل أحداثاً لا معقولة يعبر من خلالها عن الفوضى، التي من المحتمل أن تكون قد أدت إلى الهزيمة، أو أنّ هذه الأحداث اللامعقولة كانت ملاذاً معوّضاً لخيبة آمال المجتمع بعد الهزيمة. (اللص، البدو، ممارسة الحب فوق الجثة، القتل،... الخ)، يقابل ذلك حركة واقعية

---

(١) أحمد محمد عطيه، مع نجيب محفوظ، ص ١٣، دمشق: منشورات وزارة الثقافة ـ ١٩٧١.

ممثلة في الشرطي المتفرج، والواقفين تحت المظلة خشية المطر، فالمطر هنا له بعده الدلالي، إذ يمثل السلطة أو المباحث.

وهذه القرائن تشير إلى ذلك:

- «لكن الضرب كان حقيقياً.
- والمناقشة والخطابة تحت المطر.
- الشرطي لا يريد أن يتحرك.
- لا بد من وجود تليفون قريب».

«ولكن أحداً لم يبرح مكانه خشية المطر. وقد انهل انهلالاً مخيفاً وقعقع الرعد (صوت الرصاص) رصاص السلطة...»[1].

ويقدّم الكاتب نماذج رمزية تمثّل الأطراف الايجابية والسلبية، ويهدف من توظيفها إلى تصوير مناخ ما بعد النكسة، حيث نجد تمزّق هذه النماذج، وردة فعلها المعبرة عن قلقها النفسي. هذا المناخ أدى بهم إلى القيام بأعمال أقرب إلى الفوضى منها إلى النظام. وينتقد الكاتب السلبية بطريقة ايحائية «الشرطي لا يريد أن يتحرك»[2].

ويركّز الكاتب على اللوحة التجريدية أكثر من تركيزه على الشخوص، فاحتوت اللوحة على صور من (القتل والسرقة والحب والرقص)، أعمال ثورية، انفعالية قد تؤدّي إلى مستقبل رائع، ويقابل ذلك الطبيعة، فهي الأخرى تعلن عن ثورتها: (المطر، الرعد، الرطوبة) وصراع بين الجانبين، القتل والسرقة والحب والرقص، يقابله السلطة، الرصاص، الجو الخانق المليء بالرطوبة، رقص وقتل.

يبدأ الكاتب قصته، بوصف للجو منتقلاً إلى رسم لوحته الموحية «حثّ المارة خطاهم، غير نفر تجمعوا تحت مظلة المحطة، وأوشكت الرتابة أن تجمد المنظر، لولا أن اندفع رجل، اندفع راكضاً كالمجنون، تبعه على الأثر جماعة من الرجال والغلمان وهم يتصايحون «لص.... امسكوا اللص» وما لبثت الضحية أن خفّت رويداً، حتى ماتت، وتتابع الرذاذ وخلا الطريق أو كاد، أما المتجمعون تحت المظلة فبعضهم ينتظر الباص

---

(١) نجيب محفوظ، تحت المظلة، مجموعة تحت المظلة، ص ٦، ٧.

(٢) المصدر السابق، ص ٦.

متخذاً خطوة إلى الأمام. . . والبعض الآخر لاذ بها خوف البلل»[1].

وعلى ما يبدو، ان هذا الشخص ليس لصاً حقيقياً، وإنما يمثل شخصية سياسية ثورية بدليل المناقشة الهامة التي دارت بينه وبين الرجال الذين تبعوه أثناء ركضه وأمسكوا به، وانهالوا عليه صفعاً ولكما، ومن شدة الضرب قاوم وضرب، ثم جرت مناقشة بينه وبينهم:

«وتبادلوا كلمات غير مسموعة معه وهم يلهثون، ثم انغمسوا في مناقشة هامة لم يميزها أحد دون مبالاة بالمطر. التصقت الملابس بأجسادهم ولكنّهم واصلوا النّقاش باصرار وبلا أدنى اكتراث بالمطر»[2].

ويتضح الجانب السلبي أكثر، بدليل الحوار الآتي:

- «يا لها من ضربات قاسية.
- ستقع جريمة أشد من السرقة.
- انظروا. . . الشرطي واقف في مدخل عمارة يتفرج. . .
- بل ادار وجهه إلى الناحية الأخرى. . .»[3].

وماذا خطر ببال الواقفين تحت المظلة؟ فاليكم وجهات نظرهم:

- «إنّ الحدث منظر سينمائي!
- ولكنّ الضرب كان حقيقياً. . .
- والمناقشة والخطابة تحت المطر؟
- إن لم يكن منظراً تصويرياً فهو الجنون.
- منظر سينمائي بلا ريب، وما الشّرطي إلاّ أحدهم ينتظر دوره»[4].

ومن هنا نجد أنّ الكاتب يبدو ايجابياً في واقعيته الايحائية، من خلال المواقف السلبية لشخوصه، كما ظهر لنا في موقف الشرّطي السّلبي في الصفحات السابقة. وكأن الكاتب يريد فتح الأعين على الواقع البشع محتجاً ناقداً له.

---

(١) نجيب محفوظ، تحت المظلة، ص ٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ٦.

(٣) المرجع السابق، ص ٦

(٤) نجيب محفوظ، تحت المظلة، ص ٧.

وأما السيارتين اللتين أطفأ نيرانهما المطر، فإن تصادمهما عميق الدّلالـة. إذ يشير إلى الجهتين المتنازعتين، واللص يرقص في رشاقة احترافية، معبّراً عن ثورته.

وهناك صورة أخرى على اللوحة، تتضح من خلالها رؤية الكاتب السياسية النقدية، الموحية، مبينة أن هناك فئة تقيم أمجادها وجاهها على جثث الشهداء الضحايا، والأنقاض بعد الهزيمة. رامية بالقيم الأخلاقية والاجتماعية جانباً. تمارس حريتها بشكل سافر وأين؟

فوق جثة المنكفىء على وجهه. تمارس الحب في حالة عري فاضح. فالجثة هنا بناء رمزي يرمي الكاتب من خلاله إلى إيصال فكرة، معناها: انّ الفئة التي كانت تمارس الحب، لم تأخذ قيمة للضحايا، وأنها تمارس أعمالها على أنقاض الضحايا الأبرياء.

ولكن ما هو موقف المخرج في القصة من الفوضى التي أمامه؟ إن موقف المخرج هو موقف القوى الخارجية المدبّرة لما يحدث في هذه الساحة، فهذه القوى تعد للمؤامرة، ويهمها أن يقع الشعب في هذه الحالة، وإلا اضطروا إلى إعادة كل شيء من البدء، فها هو المخرج يستمر في عمله وراء إحدى النوافذ، بينما الشرطي لم يتخل عن موقفه السلبي، موقف المتفرج:

«براعة فنية وسوف نكتشف المخرج في النهاية وراء إحدى النوافذ. فتحت نافذة في عمارة مواجهة للمحطة محدثة صوتاً لافتاً للنظر. لفتت الأنظار، رغم التصفيق، وانهمار المطر، ظهر بها رجل كامل الزي فصفر صفيراً متقطعاً، وفي الحال فتحت نافذة أخرى في نفس العمارة فظهرت بها امرأة متأهبة الزينة والملابس فاستجابت لصفيره بإشارة من رأسها»[1].

وإذا عدنا إلى المخرج، نجده ينظر إلى الهزيمة بمنظاره، وكأنه لا علاقة له بما يحدث، فكل همّه أن يلتقط الصور الجنسية لاصطياد الشباب البريئين والفتيات البريئات،

(١) نجيب محفوظ، تحت المظلة، ص ٧.

باستخدام هذه الصور كأفلام يقوم بعرضها ويجذب من خلالها الضعفاء من أبناء الشعب كي ينسيهم الأمور الهامة. تلك القوى لا يهمها إلا مصالحها الذاتية، بدليل قول المخرج الموجه إلى الفئة التي تمارس الحب في حالة عري:

- «استمروا بلا خطأ، وإلاّ اضطررنا إلى اعادة كل شيء من البدء...

- غيرا الوضع... حذار من الملل...

وتعلقت به الأعين، أعين الواقفين تحت المظلة باهتمام وسأله أحدهم:

- هل سيادتك...»[1].

ولكنه قاطعه بإشارة عدائية... فازدرد الرجل بقية سؤاله وسكت. إلاّ أن الآخر استمد من توتر أعصابه شجاعة فسأله:

- «حضرتكم المخرج؟ ولكن لا حياة لمن تنادي».

وتتضح رؤية الكاتب السياسية أيضاً، من خلال بعض القرائن في القصة. وتابع المخرج عمله وسرعان ما تجمّع في المنطقة «رجال ذو هيئة رسمية يتجولون غير بعيد عن المحطة كأنهم كلاب تشمم»[2].

رؤية سياسية توضح التزام الكاتب، فالكلاب موظفة توظيفاً رمزياً، ولعل الكاتب يعني بها العيون التي تعسّ بين جموع الشعب:

- «يا ألطاف الله، لم يكن المخرج كما توهمنا.
- فمن يكون؟
- لعله لص.
- أو مجنون هارب.
- أو لعله ومطارديه ضمن المنظر السينمائي.

---

(١) المصدر نفسه، ص ١١.

(٢) المصدر السابق، ص ١٢ - ١٣.

- هذه أحداث حقيقية لا علاقة لها بالتمثيل»[1].

ونشبت معركة بين البدو والخواجات، حسب ما رأينا على اللوحة التي رسمها الكاتب. وقد تكون هذه المعركة بين الفئة الوطنية التي تهمها الأرض العربية، وبين فئة من فئات الشعب المتحالفة مع الاستعمار. «وقاض جلس فوق القبر، فوق الساحة العربية يرتدي ثوب القضاء لم يعرف أحداً. أخذ يتلو نصاً كأنما ينطق بحكم. ولكنّ كلماته غير المسموعة لم تضع، فانتشرت في الطريق حركات كالأمواج الصاخبة في عنف وتضارب...»[2].

وقد يكون هذا القاضي ممثلاً للفئة الاعلامية التي تتلاعب بعواطف الشعب المسكين وعقله، وذلك بالألفاظ البليغة والخطب الرنانة، «فهو يتلو نصاً، كأنما ينطق بحكم، ولكن لم يميّز كلامه أحد...».

ولا تتوقف التساؤلات. فهؤلاء الواقفين تحت المظلة في حيرة حول الأحداث التي تجري أمامهم أهي حقيقة أم تمثيل:

- «لا داعي لاختلاق الفروض...
- فما تفسيرك لها؟
- هي حقيقة بصرف النظر...
- كيف أمكن أن تقع؟
- هي واقعة.
- يجب أن نذهب بأي ثمن.
- سندعى للشهادة عند التحقيق.
- ثمة أمل باق...

قال ذلك، واتجه ناحية الشّرطي وصاح:

- يا شاويش...

كرّر النداء أربعاً حتى انتبه الرجل، قطّب متنحنحاً، فأشار إليه يستدعيه قائلاً:

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ١١.

ـ من فضلك يا شاويش. . . »[1].

ولعلّ المظلة هنا هي مظلة المستعمرين المفروضة على الشكل العربي، وحين يحاول الشهود المظليون الاستفسار عما يرونه، يواجههم الشرطي بأنهم يعقدون اجتماعاً ممنوعاً، ثم يسدد نحوهم بندقيته ويتساقطون واحداً إثر آخر. لقد تحوّل الشرّطي من موقفه السّلبي إلى موقف ايجابي ولكن متى؟ لقد كان هذا التحوّل بعد فوات الأوان، إذ أنه لم يستأصل أسباب الفوضى من جذورها، بل تركها عائمة إلى النهاية وسدد بندقيته نحوهم.

ـ نظر الشرطي إلى المطر متساخطاً، ثم حبك المعطف حول جسمه ومضى نحوهم مسرعاً حتى وقف تحت المظلة، تفحصهم بقسوة متسائلاً:

ـ «ما شأنكم؟

ـ ألم تر ما يحدث في الطريق؟

لم يحوّل عينيه عنهم وقال:

ـ كل من كان في المحطة استقل سيارته، إلاّ أنتم فما شأنكم؟

ـ أنظر إلى هذا الرأس الآدمي.

ـ أين بطاقاتكم؟

ـ ماذا وراء اجتماعكم هنا؟

تبادلوا نظرات انكار وقال أحدهم:

ـ لا يعرف أحدنا الآخر.

ـ كذبة لم تعد تجدي. . . »[2].

«تراجع خطوتين، سدّد نحوهم البندقية، أطلق النار بسرعة واحكام، تساقطوا واحداً في أثر آخر جثثاً هامدة، انطرحت أجسادهم تحت المظلة. أما الرؤوس فتوسدت الطوار تحت المطر»[3].

وهكذا، انّ من يتفوه بكلمة سيكون مصيره الانهيار والسقوط، كما تساقطت

(١) نجيب محفوظ، تحت المظلة، ص ١٣.

(٢) نجيب محفوظ، تحت المظلة، ص ١٣ ـ ١٤.

(٣) المصدر نفسه، ص ٦، ١٣، ١٤.

الأجساد والرؤوس في هذه القصة . فأما أن يعبر عن رأيه لما يشهد أمامه بصراحه فيكون مصيره السقوط. واما أن يبقى صامتاً ازاء ما يشاهده من أحداث خوف البلل . . . . ولعلّ التاريخ حكم على هؤلاء بالموت فقد يأتي بعدهم جيل أفضل يواصل مسيرة التقدم .

فشخصية الشرطي مهمتها السهر على تنظيم الفوضى وحراسة الضياع الذي أدّى إلى الهزيمة ، أما الجماهير فهم ثلاث فئات : فئة ايجابية انغمست في مناقشة هامة دون مبالاة بالمطر، ولم يستطع أحد أن يعيق نقاشها ومباحثاتها[1].

وفئة سلبية ، واقفة تحت المظلة خوفاً من المطر. فهي إذا خرجت عن هذه الحدود فلا بدّ أن تواجه رصاص السلطة. . .[2].

وفئة ثالثة ، لعلّ محفوظ أتى بها على اللوحة ليعبّر من خلالها أيضاً عن الفكرة المقصودة من القصة ، فئة خرجت في سلوكها عن حدود المعقول غير مبالية بشيء ولا أهمية عندها للقيم الأخلاقية والاجتماعية ، حالة ثورية انفعالية مأساوية حيث يمتزج الموت بالحياة ، ويرقص الناس فوق الجثث المتناثرة ، ويمارسون الحب فوق أجساد الموتى الضحايا ، فالجثث تتساقط هامدة على الأرض والرؤوس تتدحرج ، (قتل ، سرقة ، رقص ، حب ، موت ، جنس) .

ومقابل ذلك الطبيعة التي تعبّر عن مشاعرها الثورية ، ففيها نوع من الانسجام والتقابل بينها وبين ما يحدث على ضوء هذه اللوحة ، لوحة محفوظ. فالمطر منهمر والرعد يقعقع . . . الخ ، بلا توقف في تلك اللحظة الحساسة المعبّرة. . .

وكل هذا إن لم يكن منظراً تصويرياً فهو الجنون ، ففي تحت المظلة يفقد الانسان المعاصر كل شيء ، وتذوب الحدود ما بين الموت والحياة ، ويتعانق الوجود بالعدم في لحظة جنون ثورية . . .

والأوتوبيس هو المنقذ الذي ينتظره الشعب ليسير بهم خطوة إلى الأمام ، ويزيد من مسيرة التقدم . . .

وهنا نجد أن محفوظ نجح في تصوير الهزيمة ، في قصة «تحت المظلة». إذ عالج

---

(١) م. ن ، ص ٦.

(٢) م. ن ، والصفحة ٦.

القضية معالجة تجريدية، واقعية ايحائية، موضحاً ايجابيته من خلال المواقف السلبية لنماذجه، رغم أن الشخصيات عنده موظّفة توظيفاً رمزياً. ولم يقدم لها تشريحاً داخلياً. لم يسبر أغوارها، وإنما هي شخوص شكلية رمزية كأنها قطع الشطرنج على اللوحة، إذ أنها تفقد الخصوصية المميزة لها عن غيرها.

وكأنه يريد أن يقول بأن السلبية هي التي أودت بحياة الناس في هذه القصة...

فإذا حاول محفوظ أن يصور الهزيمة في قصته «تحت المظلة»، وفي قصته «خمارة القط الأسود»، وإذا حاول أن يعبر عن العجز في بعض القصص التي ذكرناها سابقاً كقصة: «كلمة غير مفهومة»[١] و «الخلاء»[٢] و «الصدى»[٣] و «فردوس»[٤] و «المجنون»[٥] و «زيارة»[٦] و «روبابيكيا»[٧] و «الرجل الذي فقد ذاكرته مرتين»[٨]، فإنه يعود ليطرح موضوع العجز من جديد في مجموعته «تحت المظلة».

ففي قصة «النوم»، نجد أن سياق القصة يقوم على أساس التباين بين عالم اليقظة وعالم النوم. ويحاول الكاتب أن يوضح الموقف بعد حدوث الهزيمة...

فالمدرس عاجز عن السماع، لذا فإنه يشعر بالضيق والألم والحسرة الناتجة عن عجزه وشعوره بالعجز المهين، كما شعر به شخوص القصص التي ذكرناها سابقاً، ولكن هنا كان شعور الشخصية بالعجز المهين عن مسؤولية الاستغاثة الضائعة التي يحملها أهل الضاحية نتيجة عجزه.

ـ «أجل قتلت المولدة على بعد أمتار من مجلس في الكازينو وأنا نائم، هذه هي المعجزة الثانية.

---

(١) نجيب محفوظ، كلمة غير مفهومة، مجموعة «خمارة القط الأسود»، ص ١٤.

(٢) نجيب محفوظ، الخلاء، المجموعة نفسها، ص ٢٦ ـ ٣٧.

(٣) المصدر نفسه، الصدى، المجموعة نفسها، ص ٢٥

(٤) المصدر نفسه، فردوس، المجموعة نفسها، ص ٨٠ ـ ٩٠.

(٥) المصدر نفسه، المجنونة، المجموعة نفسها، ص ١١٥ ـ ١٢٥.

(٦) المصدر نفسه، زيارة، المجموعة نفسها، ص ١٣٩ ـ ١٥٥

(٧) المصدر نفسه، روبابيكيا، مجموعة «حكاية بلا بداية ولا نهاية»، ص ١٣٢، ١٦٢.

(٨) نجيب محفوظ، «الرجل الذي فقد ذاكرته مرتين» المجموعة نفسها، ص ١٦٤ ـ ١٩٢.

- لم أقصد يا بنّي أن . . .

فقاطعة مرة أخرى:

- ولم أسمع استغاثتها، وفي قول آخر: أني سمعته ولكني تناومت. . .»[1].

«إذن قتلها الجنون وعبث العيال»[2]، كما كان النوم والاستغراق في البحث الميتافيزيقي السبب في قتل المولدة، ولكنه عندما طلب منه «مدرس التاريخ» أن يجلس ويتبادل الحديث معه ردّ عليه قائلاً بفتور:

- «من غير مؤاخذة، لا رغبة لي في الأحاديث الميتافيزيقية»، ولا شك أن وجهة نظر هذه الشخصية تعكس لنا وجهة نظر الكاتب «الذي كفّ عن كتابة القصص الميتافيزيقية، وأخذ يكتب قصصاً فوق الواقعية منطلقاً من الواقع فيما يشبه الحلم الكافكاوي»[3].

ونجد بطل القصة قد كفّ عن حديث الأرواح والبحث في عالمها نتيجة الواقع الأليم الذي صدمه، واقع القتل الذي ارتكب في اللحظة التي كان فيها يغط في النوم الحالم.

وفي قصة «الظلام» نلتقي مع نماذج من الناس تملك الكثير، لكنها عاجزة عن البصر والسماع، وليس لها قدرة على الحركة أو الكلام. . . وتموت في النهاية، لعجزها عن احتمال ندى الحقول. . . والحوار الآتي بينهم وبين معلمهم يبين ذلك:

- «نمتم ساعة، بدليل انني أخذت ما أردت أخذه منكم وأنتم لا تشعرون.
- لكنني تحسست مكانك بيدي فلم أجدك.
- لم يكن باستطاعتك أن تحرك يدك.
- ودققنا في الجدار ونادينا بأصوات كالرعد.

- عجزتم عن ذلك كما تعجزون عنه الآن، ولكنكم توهمتم أفعالاً لم تخرج في حقيقتها عن نطاق رؤوسكم، كانت أفعالكم كالظلام الذي يلفكم لا وجود حقيقياً لها. . .»[4].

---

(1) المصدر نفسه، النوم، مجموعة «تحت المظلة»، ص ٢٦ - ٢٧.

(2) المصدر السابق، ص ٢٦.

(3) غالي شكري، المنتمي، ص: ٣٨٤ - ٣٨٥.

(4) نجيب محفوظ، الظلام، مجموعة «تحت المظلة»، ص ٣٨ - ٣٩.

- «ستفقدون القدرة على الحركة، سوف ألحق بكم أعدكم بذلك، انطرحوا جثثاً فوق الشلت، فغدا سيستقبلكم الخلاء، أجساداً فتية مبللة بندى الحقول»[1].

ومات الجميع في قصة الظلام من غير مقاومة، فقد كانوا يعيشون في ظلام يمنع عنهم رؤية الحقيقة، مما ساعد على تقهقرهم وتخاذلهم النفسي، واتسموا بالجبن على سلامتهم وحسن سمعتهم.

- «نحن مدينون للظلام بالسّلام الذي ننعم به. صدقوني فإني رجل مجرّب هذا من وجهة نظر المعلم الذي يذهبون إلى داره في حجرة مرتفعة والجوزة تدور...

- لو تعارفتم على ضوء شمعة، لتبادلتم أحاديث لا نهاية لها، ولاحتد الخلاف بينكم، ولانقلب المجلس جحيماً لا يطاق. وطالب اللذة لا يحب ذلك أما أنا فأمقته مقتاً، وأعرف بينكم أناساً مختلفي الأديان، وها أنتم تمضون وقتاً طيّباً في سلام بفضل الظلام والصمت»[2].

ويبدو المعلم هنا أنه يمثل الجانب المعادي المخدر لهؤلاء الناس فهو بسحبه البطاقات وعلب الثقاب منهم، ربما يرمز به الكاتب إلى سحب أرضهم، وأخذ حقهم منهم في فترة لم يكونوا مستعدين لها، وكانوا أشبه بالأموات.

- «صدقوني... لم أفعل شيئاً سوى أن أخذت بطاقاتكم وعلب الثقاب....

- هل أنت تعترف... كفّ عن العبث... لم نكن نعرف أنّك نشّال ماكر.

- بل أخذتها وأنتم نيام....

- نيام.

- أجل وأنتم نيام...»

- «لم يغمض لأحد منا جفن.

- بل نمتم ساعة كاملة على الأقل أنجزت فيها مهمتي»[3].

---

(1) نجيب محفوظ، الظلام، مجموعة «تحت المظلة». ص ٣٢.

(2) المصدر نفسه، ص ٣٧.

(3) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

فرؤية الكاتب تنم عن أن هذه الأعمال السلبية الصادرة عن الناس في مجموعة تحت المظلة، هي التي أدت إلى الانهيار والسقوط والهزيمة . . .

هانت المبادىء وهانت القيم. وهان المستقبل عند هؤلاء في هذه القصة والقصص السابقة، وهانت بلدهم، وبعدها وفي لحظة صحو، وجدوا بلدهم مضروبة من الخارج، ولكنها في الحقيقة كانت مضروبة من الداخل إذا صح ذلك. . . . (بل نمتم ساعة على الأقل أنجزت فيها مهمتي). . . حتى الذين كانوا في خمارة القط الأسود ألم ينتهي أمرهم إلى الغرق في بحر من النبيذ. . . ؟

وهكذا يكشف التحليل أغوار الرؤيا السياسية والاجتماعية من خلال البناء الرمزي المكثف في هذه القصص أو بعضها، ولكن أعتقد أن الافصاح والتوضيح، يخدم قضايا الشعب في العمل الفني، أكثر من العمل الفني الذي تسوده الرموز المكثّفة أو حتى السهلة، فمثل هذه الأعمال يتطلب من القارىء أن يقرأ القصة أكثر من مرة ليقف على رموزها ويقوم بتفكيكها. ويعرف العصر الذي تتحدث عنه القصة وقيامه بربط ما خرج به من هذه القصص بدور العلم والثقافة وعلاقتها بمسيرة التقدم وأسسها في دفع التنمية الشاملة، لاقامة مجتمع العلم والايمان، مجتمع الكفاية والعدل، مجتمع الأمان والرخاء، والذي أشرنا إليه في فصل العلم والدين من هذا البحث. . .

الجدار القديم والثائر المتمرد:

والسياق في قصة (الوجه الآخر) قائم على الصراع بين العقل والغريزة، بين الوجه المحافظ المتمسك بالجدار القديم وبين الثائر المتمرد، حيث يقدم الكاتب في قصته ثلاثة شخوص وهم:

عثمان، ورمضان (شقيقه) وصديقهم الراوي، فهؤلاء الثلاثة، نعتبرهم شخصية واحدة لها أكثر من وجه، ويغوص محفوظ في قصته داخل النفس الإنسانية مبيناً لنا الوجه الثائر المتمرد، والوجه المتمسك بالمبادىء والواجب، المتمسك بالجدار القديم.

فالوجه الثائر وجه لم يرض بالهزيمة. لأنها جعلت الدم يغلي في عروقه. لقد وصل إلى درجة الفوران، فأراد أن يحطم كل شيء قديم. أراد أن يحدث تغييراً في الأنظمة القديمة. فلعلّ الأنظمة الجديدة تقوم بعمل أفضل من الأنظمة القديمة، ويفخر محفوظ

بهذا الوجه على لسان الراوي في حديثه مع عثمان:

- «لا أشكو إلاّ من الأشباح... وقالوا لي ان من يهدم مدينة خير ممن يحافظ على جدار قديم...»[1].

أما الوجه المحافظ المتمسك بالجدار القديم فهو (عثمان) وقد يكون واجبه هو الذي يتطلب منه ذلك باعتباره «يشغل وظيفة هامة رئيسة في جهاز الأمن»[2]. ورمضان، يمثل الوجه الثائر المتمرد، فهو غير مبال بالقيم ولا بالتقاليد، إذ ينتقل من اعتداء إلى برمجة، إلى بلطجة ومخدرات، إلى عربدة، سرقة ونهب، وهتك أعراض، ويتضح لنا أكثر من خلال وجهة نظر صديقه أثناء حديثه مع عثمان:

- «أما المبالغات فقد خلقت منه أسطورة....
- إني أعرفه من المهد، وأنت كذلك....
- أي نعم.
- كنّا ثلاثة، وكنّا واحداً.... أنظر كيف انشق وانحرف.
- يا للأسف....
- شرير بطبعه، أنا أدافع عنه، ولا جدوى من ذلك».

إذا عدنا إلى وجهة نظر الراوي مرة أخرى، والذي لا شك أنه يعكس لنا وجهة نظر محفوظ، بإدانته للوضع السياسي (الداخلي والخارجي) وأثرهما في ثورة وتمرد الوجه الثائر:

- «الأفضل أن نقول بأن ثمة معاملات صادفته داخل البيت، وأخرى في الطريق»[3].

فالبيت هنا قد يمثل الأوضاع المحلية داخل البلد، والطريق قد يمثل المعاملات الخارجية وتعانقها مع المعاملات الداخلية التي يمثلها البيت....

عثمان يريد المحافظة على النظام، رمضان يحاول أن يتحدّى كل القيم، متزعماً قوى الدّمار، وبموته تنتهي مرحلة حاول فيها الأمن أن يسيطر على القوة المخربة الثائرة المتمردة على كل ما هو فاسد من الأنظمة القديمة، ولكن هل إستقرت النفس بموت

---

(١) نجيب محفوظ، الوجه الآخر، مجموعة «تحت المظلة». ص ٥٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٢.

(٣) المصدر نفسه، ص ٤٥.

رمضان؟ طبعاً لم تستقر. فالحياة تموت بلا تغيير ولا ثورة ولا تمرد وتقف حركة التقدم، إذن لا بدّ من أن تستمر هذه الحركة. فالراوي صديق رمضان أصبح لا شيء بموت صديقه؛ فهو يتطلع إلى الثّورة والتمرّد بعد أن أصابه ملل من العقلاء، ومن مصاحبتهم. وإليكم الحوار الآتي بين الراوي (الصديق) وبين عثمان، إذ يتضح لنا من خلاله وجهة نظر الكاتب إزاء الثورة ولعلّ ذلك يحدث أشياء جديدة. . . .

- «التهاب أصابني صباح اليوم المشؤوم. . .

ولعلّ اليوم المشؤوم هنا له دلالته العميقة. فموت رمضان هو موت الأرض.

- يوم الهزيمة، موت الجيل الثائر، هذا الجيل الذي بموته وذهابه تموت الأرض، إذ لا يظل من يدافع عنها. . . .

ويتابع عثمان حديثه مع الرّاوي:

- زرت طبيبك؟

- كلا سآخذ دوائي عند الأشباح. . .»[1].

ويتابع الرّاوي:

- «سأنبذ التربية والقواعد والطقوس، ابتعت لوحة وعلبة ألوان وأقلاماً وفرشاة. سأعمل مصوراً، مصوراً أعرج، وقد جئت بامرأة عارية كنموذج. . . سأقبض على الأدوات وأدمر كل شيء. لقد أضعت أيامي في صحبة العقلاء، سألهو بالأشياء العميقة، . . . . سأعرض عن العقلاء والشرفاء، وليجرفني التيار، فليكونوا سعداء نافعين، ولأكن مجنوناً مخرباً. . .»[2].

إنها ثورة على العقل، والآن ما عليه إلاّ أن يلبي ما تتطلبه الغريزة فلا بدّ أن هناك أشياء مكتوبة عليه أن يخرجها، وينفس عما اعتمل في صدره، ولا بدّ للعاقل أن يخرج عن عقله، وماذا سيعمل؟ انه سيعمل مصوراً، الا يريد أن يصور الواقع المر، يكتشف الأسباب، يقبض على الأدوات، يريد أن يعرّي الواقع وأن يعوضه ما فاته من تقدم ويعيد كل شيء كما كان. . . .

---

(١) نجيب محفوظ، الوجه الآخر، مجموعة تحت المظلة، ص ٥٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ن.

«لقد أضعت أيامي في صحبة العقلاء. . . ».

والكاتب بذكره الأشباح، دليل على أنه لم يتخلص من آثار سيدنا الحسين الذي قضى فيه مع والده ووالدته وباقي أفراد الأسرة فترة من حياته منذ سنة ١٩١٢[١]. وهنا جسّد الكاتب الصراع بين العقل والغريزة في بناء محكم. ومن خلال الرموز الموحية تاركاً تقرير النهاية للقارىء، ليعرف الأدوات، ويزيح الستار عن الحقيقة، ويتخلص من الأشباح، فلن تزول علة المرض إلا بزوال الأشباح.

«لا أشكو إلاّ من الأشباح»[٢]، «إني أرمل وحيد، وقد امتلأ البيت بالأشباح»[٣].

وما على القارىء الذكي إلا أن يعمل في سبيل التحرر من الأشباح. . . فلعل الشخصية تشكو من عالم الزيف والثقافة المنتشرة على الأرض، عالم مليء بالأشباح. . . .

التضحية بالجزء العفن:

ويتخذ مناخ الهزيمة في قصة (الحجرة رقم ١٢) - ذات البناء الرمزي - طابع الفوضى والغموض والاكتظاظ في شخصية «بهيجة الذهبي» التي يمكن أن تكون رمزاً، إذ يختار محفوظ شخصيات تمثل الشعب المصري، يختارهم من صفوة الناس تجمعهم «الحجرة رقم ١٢» في فندق صغير فيه بعض النزلاء. والسيدة بهيجة من نزلاء الفندق، فهي سيدة يدل اسمها على أنها من صفوة الناس، وأسمها (بهيجة الذهبي) من البهجة والسعادة والثراء.

تمتاز بنظرة حادة واضحة القسمات، وشخصية قوية مؤثرة توحي قصتها باعتزازها وفخرها بنفسها، ترتدي معطفاً أحمر وقلنسوة بيضاء، لا تحمل بطاقة تدل على شخصيتها، وكأنها مسؤولة لها أهميتها، وقد عهد المدير بحقيبتها إلى الفراش فحملها وقادها إلى الغرفة رقم (١٢). . .

يصوّر الكاتب في هذه الحجرة ذات البناء الرمزي، الذي يختلط فيه شعور ساخر

---

(١) علي شلق، نجيب محفوظ في مجهولة العلوم، ص ٥٣، ط ١، بيروت: دار المسيرة، ١٩٧٩.

(٢) نجيب محفوظ، الوجه الآخر، ص ٥٣.

(٣) م. ن، ص ٥١.

ناقد، مرسل من تصوير الكاتب للفوضى والازدحام، والغموض في شخصية المرأة (بهيجة) «الرمز» المغرية للضيوف، المؤثرة عليهم، وقد تكون المدبرة لأمورهم ولعلّها جمعتهم في الحجرة لأمر هام. ومن المحتمل أن تكون هذه الفوضى والضياع سبباً في الهزيمة.

هذه المرأة يتركها محفوظ تجتذب الناس من كل لون ومن كل طبقة، فتزدحم حجرتها برجال ونساء الصفوة القوية والطبقة الوسطى، جمعية إحياء التراث وأساتذة الجامعة ورجال الدّين وعامة الشعب التي يجتذبها الضعف إلى هذا الاغراء نفسه، ولكن لا مكان لها وما عليها إلاّ الانتظار في الاستراحة.

أما سلطة القانون، فهي الحارس والقائد. فالضابط بالداخل، وحين يشكو مدير الفندق من أن الأمور تجري في شذوذ جنوني، يجيبه المخبر:

- «كل ما يقع ضمن الطبيعة فهو طبيعي.
- جئت في وقتك يا حضرة المخبر.
فقال المخبر بهدوء:
- أطلعني على السجل...
- تحدث أمور غريبة هنا»[1].

«راح الرجل يراجع بعناية الأسماء، ويدوّن بعض الملاحظات، فقال المدير:

- أراهن على أنك جئت من أجل الحجرة (١٢).
- هه؟
- الأمور تجري في شذوذ جنوني.
- كل ما يقع ضمن الطبيعة فهو طبيعي.
ثم غادر وهو يقول:
- إذا طلبني التليفون فإني في الحجرة ١٢»[2].

فما يحدث إنما يحدث بعلم الحكومة وتحت سمعها وبصرها.... وتساءل المدير:

---

(١) نجيب محفوظ، الحجرة رقم ١٢، مجموعة «الجريمة». ص ٩٥ - ٩٦.
(٢) المرجع السابق، ص ٩٥ - ٩٦.

- «كيف يتواجدون معاً وهي لا تتسع لهم؟
ولو جلس بعضهم فوق بعض؟»[1].

- إنهم ديدان تتقلب في مستنقع، والموت على الباب في انتظار، يمثله السيد الأعمى الحانوتي.

«لم يعد الفندق فندقاً، لم أعد مديراً، لم يعد اليوم من الزمان فليرقص الجنون ما شاءت له اللحوم والخمور»[2]. إنهم يغرقون في بحر الخمور واللحوم. . . . ومقاومته حين ينذر بالكارثة الشاملة، فبهطول المطر راحت الحجرات كلها ترشح:

- «الحجرات كلها ترشح، سأجند الفراشين لسد الثغرات فوق السطح بالرمال. . . ودبت حركة نشاط شاملة. . .»[3] الخ.

وعلا هتاف المدير «اهملوا الحجرة ١٢ بجميع من فيها».

إذن فهو لا يهمه أن ينقذ من في هذه الحجرة باعتبارهم الجزء العفن، وهو يريد التضحية بهذا الجزء من أجل انقاذ الكل قبل أن ينتقل العفن إلى الأجزاء الأخرى، أو انقاذ جزء من الأرض قبل أن يمتد الغزو إلى الأجزاء الأخرى. . . .

فالاستسلام إلى ضغوط هذا الجزء أدّى إلى الفوضى الشاملة، وبداية الانهيار فلا بدّ من المحافظة على الجزء الباقي من الانهيار:

- «ركزوا على السطح فوق حجرات النزلاء، أما الحجرة رقم ١٢، فاهملوها بجميع من فيها. .».

فلا مانع من التضحية بالجزء العفن، من أجل انقاذ الكل قبل أن يتسلل العفن إلى الآخرين. . من الفقراء المنتظرين خارج الحجرة الجهنمية بطريقة تعود فيها الثقة إلى النفوس.

ولا يشير محفوظ إلى المسار الذي يراه لانقاذ هذه الفئة من الناس، رغم أنه يحمّل

---

(١) نجيب محفوظ، الحجرة رقم ١٢، مجموعة «الجريمة»، ص ٩٧.
(٢) المرجع نفسه، ص ٩٨.
(٣) م. ن، ص: ١٠٠ - ١٠١.

المجتمع مسؤولية غرق هذه الفئة، وينقد السلطة بضلوعها في هذه الآفة الاجتماعية، ولكنّ هذا لا ينفي وجود الاستعداد الذاتي للفرد، والذي يدفعه بدوره إلى الفوضى والتخلي عن المسؤولية. هذا كله نقله لنا محفوظ في بناء قصصي، يغلب عليه التركيز والكثافة فلا تجد كلمة زائدة أو ناقصة في قصته.

***

الفصل السابع

السرد،
الحدث والحبكة

يدور هذا القسم حول الشكل الفني في قصص محفوظ، ولكن ليس معنى هذا أن الشكل مفصول عن المضمون، فقد فصلت بينهما من أجل الدراسة فقط، إذ أن هناك علاقة حيّة بين الشكل والمضمون، علاقة الروح بالجسد. والفصل بينهما يعني القضاء على أحدهما، فالجسد بلا روح جسد ميت لا حياة فيه، وهذا العلاقة لها أثرها على الشكل النهائي للعمل الفني. ويقول «أرنست فيشر» في كتابه «ضرورة الفن»:

«وإنه من الحماقة أن نركز كل اهتمامنا على المضمون، وأن نضع الشكل في المقام الثاني. فالفن هو تشكيل، هو إعطاء الأشياء شكلها، والشكل وحده، هو الذي يجعل من الانتاج عملاً فنياً، وليس الشكل أمراً عارضاً أو طارئاً أو ثانوياً والشكل هو النظام الضروري للفن والحياة.

وإن الشكل في أي عمل فني كفيل بإنجاحه أو إسقاطه، وهو بدوره يؤدي إلى تصدعه وتماسكه»[1].

(والبناء القصصي وحدة مترابطة لا يمكن أن تتجزأ، فكل جزء فيه لا يمكن فصله عن غيره من الأجزاء أو استقلاله عنها، لأنه يشاركها في تصوير الحدث وتطويره، وإن كل ما في القصة من عناصر فنية مثل السرد والحوار واللغة والوصف... الخ، يجب أن يكون في خدمة

(١) أرنست فيشر، ضرورة الفن، ص ٢٠١، ترجمة أسعد حليم، ط الهيئة العامة للكتاب ـ ١٩٧١.

الحدث. فكل عنصر من هذه العناصر لا يمكن أن يصاغ وحده، لأن كل عنصر هو جزء من الحدث، يشارك في تطويره وتصويره، فهذه العناصر التي تكوّن النسيج القصصي لا نستطيع فصلها عن البناء، لأن القصة القصيرة وحدة مستقلة لها كيانها الخاص الذي لا يمكن تجزئته إلى بناء نسيج، فكل العناصر مجتمعة تهدف إلى تصوير حدث له بداية، ووسط، ونهاية. ((إنه البناء التقليدي الذي يضم هذه الوحدات الثلاث)...)[1].

هذا إضافة إلى مساهمة هذه العناصر في رسم الشخوص رسماً دقيقاً ومدى تأثيرها على من حولها وتأثيرها بما يحيط بها.

واستفاد نجيب محفوظ في قصصه من الأشكال الجديدة، والتقنية الجديدة التي استخدمت أساليب فنية متعددة، أفادت القصة القصيرة في بنائها وتكنيكها، كما يتضح في أسلوب (الفلاش باك) و (المونولوج الداخلي). وغير ذلك من أساليب فنية استخدمتها المسرحية والرواية قبل أن تتخذ القصة القصيرة طابعها الخاص وأسلوبها المتفرد.

• كما استفاد من التكتيك السينمائي والتصوير، وزاد هذا التكنيك قصصه حرية في الحركة فقدمت الأحداث، وأخرت، وتداخلت المناظر والصور، وعرضت المشاهد والمواقف، وكأنها شريط سينمائي سريع، كما أن لغة الحوار والاستذكار والتصوير من أهم المقومات الفنية في التكنيك السينمائي الحديث، وهي أمور خدمت القصة القصيرة في تكنيكها وبنائها الفني.

وسنقف عند بعض قضايا الشكل الفني في قصص محفوظ، بعد أن نعرض لمفهوم القضية ووظيفتها بإيجاز. ثم نعرض بعض النماذج التي وفّقت في استخدام الأساليب الفنية التقليدية والحديثة.

أولاً: السرد:

«وهو نقل الحادثة من صورتها الواقعة إلى صورة لغوية فنية»[2]، تكسب السرد

---

(١) رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، ص ١٧، ٢٩، ٥٠، ٨٢، بيروت: دار العودة، ط ٢، ١٩٧٥، و ط ١، ١٩٥٩.

وانظر: رشاد رشدي فن القصة القصيرة، ص ١١، ٢٧، ٥٤، ٩٣، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ط ١، ١٩٥٩، وانظر: محمد يوسف نجم، فن القصة ص ١١٣ - ١٢٢، بيروت: دار الثقافة، ط ٦، ١٩٧٤.

(٢) عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه، ص ١٨٧، ط ٦، دار الفكر العربي، ١٩٧٦.

حيوية وتجعله فنياً، ومهمة السرد هي «نقل الصورة بشكل متساو. وتنظيم وعي القارىء بمساعدة خصائص الكلام الفني بحيث يدرك المضمون الجميل، بنفس الدرجة من التأثر التي يريدها له الكاتب، ومن أجل تحقيق هذه الغاية على الفنان أن يقوم بعمل كبير جداً في بناء شكل التعبير عن ذلك العالم الجميل الذي بناه في مخيلته، ويمكن أن يكون قادراً على استخدام كافة مزايا وخصائص الشكل الأدبي، ومعرفته لتلك الامكانات التي تؤثر على وعي القارىء (فهمه) والمتوفرة في السرد اللفظي»[1]، والسرد يعمل على متابعة الأحداث والأشخاص وعلى التذكير بالمراحل القصصية المقطوعة.

وكاتب القصة أمامه ثلاث طرق: السرد الذاتي، السرد المباشر، أو الطريقة الملحمية، طريقة الوثائق والرسائل، ولكل طريقة من هذه الطرق مزاياها.

طريقة السرد الذاتي:

ويتحدث فيها الكاتب بضمير المتكلم على لسان البطل أو البطلة، أو تسند عملية السرد إلى الراوي، أو على لسان شخصية ثانوية، وهي أبسط طريقة لعرض حوادث القصة وتطويرها. ومن المآخذ عليها، أن القراء وأحياناً النقاد، غالباً ما يستقر في ضمائرهم، أن القصة المرويّة، ما هي إلا ترجمة ذاتية لمؤلفها. وأنّها وقعت بالتفصيل. وهذا الاتهام كثيراً ما نلاحظه في بعض الكتب النقدية، فيقول أحد النقاد: «إن الراوي هو صاحب النص، وأنّه يلعب الدّور الذي يلعبه الفاعل في الجملة. فهو الذي يضع هذا الوصف قبل ذاك وإن اختلف موقعهما في زمن القصة. وهو الذي يرينا الأحداث من وجهة نظر هذه الشخصية أو تلك، أو بعينه هو دون أن يكون في حاجة إلى الظهور على مسرح الأحداث، وهو الذي ينقل لنا الحدث من خلال حوار شخصية أو وصف موضوعي»[2].

ومن القصص التي استعمل فيها المؤلف هذه الطريقة قصة «الشريدة» إذ يبدأ المقدمة بسرد إخباري: والغالب على أحاديث الشبان في هذه الأيام أن تتجه نحو غرضين:

---

(١) أي. أي. فينوغرادوف: مشكلات المضمون والشكل في العمل الأدبي، ترجمة هشام الدجاني، ص ١٣٠ - ١٣١.

(٢) الأقلام العراقية، العدد الثالث، السنة الرابعة، كانون الأول ١٩٧٨، ص ٩.

النساء والسياسة، . . . الخ، ثم ينتقل إلى فقرة سردية تسند عملية السرد فيها إلى الراوي: «وإليك ما قصّه صاحبي، قال: «لا يكاد يخلو تاريخ شاب من امرأة، ولكن قد يخلو من المرأة المؤثرة التي تترك وراءها شاهداً عميقاً. . .»[1] الخ.

ويتضح أنّ الراوي هنا، إن هو إلاّ بطل من أبطال القصة، نتعرف على شخصيته من خلال الحوار والفقرات السردية الأخرى.

فالكاتب هنا وبهذه الطريقة، يقف موقفاً ذكياً، باستعماله عبارة «قال صاحبي: . . .» فتجعله حيادياً، وكأنه لادخل له بما يدور من أحداث في القصة وبين الشخوص.

والسرد هنا ساعد في عرض القصة وتطويرها، ويتكرر استخدام الكاتب للطريقة ذاتها وعلى لسان الراوي (شخصية من شخصيات القصة) «في قصة «يقظة المومياء»، فيبدأها بمقدمة سردية، وينتقل بعدها إلى فقرة سردية أخرى «ومهما يكن من أمر، فإليك ما رواه جناب (البروفسير دريان) - أستاذ الآثار المصرية القديمة - بجامعة فؤاد الأول، فقال: «في ذلك اليوم الأسيف الذي خفق فيه قلب مصر خفقة الحزن والألم، ذهبت إلى زيارة المغفور له محمود باشا الأرنؤوطي». . .»[2] الخ. ويتخلل السرد، حوار بين شخوص القصة، إلاّ أنّ السرد، يشغل حيزاً أكبر من الحيز الذي يشغله الحوار. وفي قصة «مفترق الطرق»، يبدأ الكاتب قصته بعبارة سردية بصيغة المتكلم أو المتكلمين: «زماننا عاثر الحظ أو نحن به عاثروا الحظ». ثم ينتقل إلى عبارة سردية بصيغة المخاطب. فأينما تول وجهك تسمع تنهد شكوى أو تر تجهماً كدراً. ولن تعدم قائلها . . .»[3] الخ. أكثر صفحات القصة تتخللها عبارات حوارية لا تتجاوز الأربع عبارات، بينما تضج السبع صفحات بالسرد الطويل.

أما في قصة (صوت من العالم الآخر)[4]، فالسرد يشغل صفحات القصة كلها. ويجري السرد فيها على لسان الشخصية بصيغة المتكلم. والعبارات السّردية هنا ذات طرح فكري فلسفي.

---

(١) نجيب محفوظ، الشريدة، مجموعة «همس الجنون»، ص ٢٨.

(٢) نجيب محفوظ، يقظة المومياء، مجموعة «همس الجنون». ص ٨٤.

(٣) نجيب محفوظ، مفترق الطرق، ص ٢٥٢.

(٤) نجيب محفوظ، صوت من العالم الآخر، مجموعة همس الجنون، ص ٣١٢ - ٣٢٥.

وفي قصة (زعبلاوي)[1]، يبدأ الكاتب قصته بعبارتين سرديتين، يعقب ذلك أغنيتان ثم يعقبها سرد فحوار. وهكذا إلى نهاية القصة. ويجري السرد بصيغة المتكلم في قصة «الوجه الآخر»[2]. وعلى لسان بطل من أبطال القصة، وكأنّ الكاتب لا دخل له بما يجري، وإنما يرينا الأحداث من خلال عيني الشخصية، لا شك أن هذا الاسلوب ذكي من الكاتب، مما يكسب قصته سمة الموضوعية. أما في قصة (الحاوي خطف الطبق)[3]، فيبدأها بعبارات سردية موجزة، «قالت لي أمي». . . الخ. وهذه العبارة السردية يتخللها حوار ثم سرد يقطع به الحوار ليوضح شيئاً لم يوضحه من خلال الحوار، وهكذا.

وهذا النوع من السّرد نجده في قصة «العريس»[4]، و «الجريمة»[5] و «المقابلة السامية»[6].

طريقة المذكرات:

يجري السرد في قصة «من مذكرات شاب»[7] بصيغة المتكلم، وعلى لسان بطل القصة مستخدماً التاريخ لكل مذكرة: ٢ يونيو: «هذا يوم طيّب، حصلت على البكالوريوس . . .» الخ، ٥ يوليو: «عدنا اليوم ـ أنا ووالدتي من الاسكندرية بعد قضاء شهر. . .»الخ، ٦ يوليو: وهكذا إلى نهاية القصة. . . وعن طريق هذه المذكرات تتضح الشخصية الرئيسة، والشخصيات الثانوية نتعرف عليها من خلال عيني الشخصية الرئيسة ومن خلال مذكراتها. وينطلق الكاتب في هذا السرد من الفعل الماضي موضحاً لنا الأحداث التي مرت بها الشخصية في القصة.

وهذه الطريقة لا نعثر عليها في قصص محفوظ إلا في هذه القصة من مجموعته (همس الجنون). أما في المجموعات القصصية الأخرى، فلم يلجأ الكاتب إلى استخدام هذه الطريقة ربما لأنه شغلته قضايا أخرى جعلته يبتعد عن هذه الطريقة السردية.

---

(١) نجيب محفوظ، زعبلاوي، مجموعة دنيا الله، ص ١٣٧.

(٢) نجيب محفوظ، الوجه الآخر، مجموعة تحت المظلة، ص ٤٢.

(٣) نجيب محفوظ، الحاوي خطف الطبق، المجموعة نفسها، ص ٥٦.

(٤) نجيب محفوظ، العريس، مجموعة الجريمة، ص ١٢٣.

(٥) نجيب محفوظ، الجريمة، «مجموعة الجريمة، ص ١٥١.

(٦) نجيب محفوظ، المقابلة السامية، مجموعة الجريمة، ص ١٦٥.

(٧) نجيب محفوظ، من مذكرات شاب، مجموعة همس الجنون، ص ٦٤ ـ ٧٢.

طريقة الرسائل :

يجري السرد في قصة (خيانة في رسائل)[1] بصيغة المتكلم : «هذه أول أزمة تصيب حبنا! نعم طالما آلمني الفراق الهين، وأجهدني الشوق إلى اللقاء»، ويبدأ الكاتب قصته بمقدمة سردية، ثم ينتقل بعدها إلى السرد عن طريق الرسائل. وهذه الطريقة يلجأ الكاتب إلى استخدامها في قصة واحدة أيضاً، من مجموعته الأولى همس الجنون، ولا يتعرض لها في المجموعات الأخرى.

ففي طريقة الرسائل يعتمد محفوظ على الرسائل المتبادلة بين أبطال القصة، ومن خلال تلك الرسائل يعالج المشكلة التي تعاني منها شخوص القصة ويوضح لنا الشخوص، ويرسم الجو العام للقصة، ويستطيع الكاتب أن يجمع بين طريقتين أو أكثر من هذه الطرق.

السرد المباشر أو الطريقة الملحمية :

السّرد المباشر هو الاتجاه الأكثر شيوعاً وسيطرة عند محفوظ في مجموعاته القصصية كافة، وهي الطريقة الملحمية، ويستخدم الكاتب ضمير الغائب في سرده للقصة، وعمله هنا كعمل المؤرخ، يسرد القاص الأحداث في تتابع، ويقدم أشخاصه مفسراً تصرفاتهم، ومحللاً أفعالهم. يسير بالأحداث والشخوص السير الطبيعي، حتى تبلغ الأحداث نهايتها، ونلمح من خلال هذا السرد أنّ الكاتب لا يتدخل فيه، فيرى أكثر ما ترى الشخصيات، ويعرف عنها أكثر ما تعرف هي عن ذواتها. ويروي القصة من بعيد. وفيه يعتمد على وصف الأحداث، والشخصيات من الخارج، فلا يسرد إلا ما يراه ظاهراً منها: حريتها، علاقتها، نتائجها. تاركاً للقارىء مهمة استنباط القيم والمعاني التي كانت وراء هذا كله.

وسرد يتدخل الكاتب فيه، بمعنى أنه يشارك في الأحداث والشخصيات، بل إنّه يصبح داخل شخصيات القصة: يراقبها ويستمع إليها ويتكلم معها ولا يمكنه أن يقدّم لنا تفسيراً للأحداث قبل أن تقدمه الشخصيات[2].

---

(١) نجيب محفوظ، خيانة في رسائل، المجموعة السابقة، ص ٤٨ ـ ٦١.

(٢) د. سامية أحمد سعيد، التحليل البنيوي للسرد، الأفلام العراقية، العدد الثالث، السنة الرابعة، كانون الأول، ١٩٧٨ ـ ص ٩.

ونلاحظ هذا النوع من السّرد في أكثر قصص محفوظ، إذ تضج صفحات القصص في مجموعته الأولى «همس الجنون» بهذا النوع، وتشغل حيزاً أكبر من الحيز الذي شغله السرد بصيغة المتكلم، وكذلك في مجموعاته القصصية الأخرى.

ولكن كلما تقدمنا إلى الأمام في مجموعاته القصصية، نجد أن حدة السرد تخف تدريجياً، إذ أخذ يعتمد على الحوار أكثر من اعتماده على السرد. ولعلّ السبب في ذلك يعود إلى أن الحوار يخدم القضايا الفكرية. ويبدو الكاتب من خلالها أكثر موضوعية في السرد.

وهذا سنأتي على ذكره أثناء حديثنا عن الحوار، وذلك تجنباً للتكرار.

وسنأخذ بعض النماذج على هذا النوع من السرد في قصص محفوظ: ففي قصة «حياة للغير» يبدأ الكاتب قصته مستخدماً ضمير الغائب: «ساعة الأصيل هي الساعة المختارة التي يهبط فيها عبد الرحمن أفندي إلى حديقة البيت الصغير...»[1] الخ، وإذا عدت إلى القصة تلاحظ تدخل الكاتب في الأحداث.

فلا يترك مجالاً للقارىء للغوص في أعماق الشخصية، إذ تأتي كلماته واضحة صريحة يعمد فيها إلى التصريح أكثر من التلميح. والسرد في مجموعته الأولى «همس الجنون» وبعض القصص في مجموعاته الأخرى سرد تقريري غالباً، وتجده في بعض القصص سرد يتخلله عبارات وصفية يعمد فيها الكاتب إلى الوصف، ولكنه وصف موجز جداً، وإذا تعمقنا في كلماته نجد أن له علاقة بأحداث القصة ومواقفها، أما السرد التحليلي الرمزي، فنادر جداً. وسنأتي على ذكر نماذج منه فيما يلي:

أمّا السرّد في قصة (همس الجنون) فإنه قريب من أسلوب المقالة، خاصة المقدمة التي يبدأها كالآتي: «ما الجنون؟ إنه فيما يبدو حالة مرضية كالحياة والموت، تستطيع أن تعرف الشيء الكثير عنها إذا أنت نظرت إليها من الخارج، أما الباطن، أما الجوهر، فسر مغلق، وصاحبنا يعرف الآن أنه نزل ضيفاً بعض الوقت بالخانكة....»[2] الخ.

والسّرد في هذه القصة، يشغل صفحات القصة كلها، كما أنه ليس سرداً لحدث مترابط من بداية القصة إلى نهايتها. وإنما ينتقل الكاتب من موقف إلى آخر لإبراز قضية

---

(١) نجيب محفوظ، همس الجنون، مجموعة همس الجنون، ص ٤ ـ ١٠.
(٢) المرجع السابق، ونفس الصفحة.

معينة أو فكرة خاصة ذات رؤية سياسية أو اجتماعية تدور في ذهنه، يخدم من خلالها قضايا المجتمع من خلال نجاحه في نقلها إلى القارىء، فيجعل القارىء يتوغل في نفسية الشخصية من خلال سلوكها وعن طريق التساؤلات والتناقضات الواعية واللاواعية التي تنتاب الشخصية. بعد الانتهاء من المقدمة ينتقل الكاتب إلى الكلام عن الأعمال التي قام بها بطل القصة[1].

وهذا الأسلوب السّردي، يتيح للكاتب أن يطلق ما يشاء من صفات على الشخصية والتعليق على تصرفاتها: «من يعلم؟.... ليس الذي يلقى الآن بأشد قساوة مما لقي في ماضيه، وما هذه أول كارثة يمتحن بها قلبه الكبير، وقد علمته الحياة فضيلة الصّبر كما علمته حقيقة أجلّ: هي أنه يستطيع أن يسعد وهو يحقق السعادة للآخرين...»[2].

ويأتي التعليق بين سطور السّرد فيجعله غير منظم، ففي حين يتحدث عن شيء، تجده يقطع الحديث سرداً وتعليقاً.

فهذا تعليق سردي آخر: «هكذا الدنيا قاسية لا قلب لها، والناس لا يرحمون، والحياة أشد وحشية من البحر الهائج والنار المضرمة. فقد لا يعدم الإنسان إذا أشرف على الغرق أن يسبح وراءه السابحون...»[3] الخ. ومثل هذا التعليق نجده نادراً في مجموعاته القصصية الأخرى.

— وسرد يهتم الكاتب فيه بتتبع الشخصية، ووصف بعض ملامحها الخارجية: «وعند ذاك دخلت امرأة. هي هي... التي تتردد على القهوة من شهر لآخر، التي أطلق عليها امرأة سيدي جابر، التي تجاهلها طوال أربعة أعوام، وكانت اختفت منذ أواخر الصيف. ها هي في فستان شتوي، مطوقة الوجه باشارب وردي، متلفعة بشال مرصع بالترتر، ملابس توافق الخريف الزاحف...»[4].

وإذا كان محفوظ قد لجأ إلى هذا الأسلوب السّردي في أكثر قصصه فإنه لم يترك هذا

---

(١) راجع فصل قصة الفقر في هذا البحث.

(٢) نجيب محفوظ، حياة للغير، المجموعة نفسها، ص ٢٤٩، والتعليق في هذه القصة جاء في نهايتها.

(٣) نجيب محفوظ، الثمن، مجموعة همس الجنون، ص ٢١٧.

(٤) نجيب محفوظ، قبيل الرحيل، مجموعة «بيت سيء السمعة»، بيروت: دار القلم ص ٢٢١.

الأسلوب يسيطر على القصة من أولها إلى آخرها إلاّ في بعض قصص همس الجنون. وهذا نادر جداً. أمّا في القصص الباقية فإنه عمل إلى المزج بين السّرد والحوار، وبعض الأساليب الأخرى، كالرسائل والمذكرات وغيرها من الاساليب التي سنأتي على ذكرها.

وتلاحظ في السّرد المباشر أو الملحمي عند محفوظ بعض العبارات الرمزية الموحية. تلميحية أكثر منها صريحة، «أجل ها هم معلقون في الهواء غائصون في الظلام، كأنما يعيشون في الزمن الذي لم تكن الأعين قد خلقت فيه بعد. وكل يد تلامس اليد المجاورة عند تناول الجوزة، ولكن يد من هي؟ أي شخص وأي هوية؟»[1]. فمثل هذا السرد تجده في قصة الظلام ذات الرمز المكثف السهل، كما تجده في بعض القصص في المجموعة نفسها وفي مجموعاته الأخرى.

وإليكم النّموذج الآتي: «ولكن أحداً لم يبرح مكانه خشية المطر. وقد انهل انهلالاً مخيفاً وقعقع الرعد، وانتهى الله من خطابه فوقف ينظر إلى مستمعيه بثقة واطمئنان، وفجأة راح يخلع ملابسه حتى تجرد عارياً. رمى ملابسه فوق حطام السيارتين اللتين أطفأ نيرانهما المطر...»[2].

وسرد يقوم على الهذيان في قصة «الهذيان». «وتشكل الخيانة مادة هذيان الشخصية: «صابر... أنا متألمة خجلة»... زوجي أحسن الأزواج، أما أنا فشقية... لست أهلاً لوفائه... راشد... كفى وابتعد عني... ابتعد ودعني...»[3].

ما هذا الذي تتكلم عنه؟! وما هذه الخيانة التي أطلق الهذيان عقدة كتمانها فانطلقت خبيثة منكرة أنكر من الحمى؟! هل يكذب الهذيان؟ كيف يكذب الهذيان!!»[4].

فهذا أيضاً غاية فنية لجأ إليها الكاتب في بناء قصته، فكشف لنا عن الشخصية وعن الفكرة التي يودّ نقلها إلى القارىء.... وهذا يشير إلى مقدرة الكاتب الفنية والثقافية.

---

(١) نجيب محفوظ، الظلام، مجموعة تحت المظلة، ص ٣١، ٣٢، ٣٤.
(٢) المرجع نفسه، والصفحة نفسها.
(٣) نجيب محفوظ، الهذيان، مجموعة همس الجنون، ص ٧٥، ٧٦، ٧٧.
(٤) المصدر نفسه، ص ٧٧.

الوصـــف:

أما الأوصاف في القصة، فلا تصاغ لمجرد الوصف، بل لأنها تساعد الحدث على التطور[1]. وهي في الواقع جزء من الحدث، ويأتي الوصف مؤثراً في القصة. ويكون له قيمة أكثر إذا رأيناه من خلال عيني الشخصية، وليس من خلال عيني الكاتب. إلى جانب مساهمته مع غيره من عناصر القصة الفنية في تصوير الحدث، وتطويره، لا لمجرد الزينة فقط، وإنما ليؤدي وظيفته في القصة، وألاّ تكون زائدة عن الحدث، فالكاتب يصور الحدث. أما الوصف فيصوغه بلغة الشخصية لا بلغته هو.

كما أن الوصف التّصوري مجد في القصة ونجاحها أكثر من الوصف التقريري الذي يعمد فيه الكاتب إلى التقرير لوصف الشخصية فيصف لنا كل شيء عن الشخصية. ولا يترك للقارىء الفرصة ليرى الشخصية من خلال أفعالها.

ولأجل أن يتضح ما قلناه، دعنا نأخذ النموذج الآتي في قصة (الثمن): «فبرزت حسناء هي الجمال وهي الجلال، فما يمنع من الاندفاع نحوها إلا أن نورها يغشى العيون، كلسان من لهب. . . . وسرعان ما دبت في عينيها الساهمتين نظرة تفحّص واهتمام. . . »[2].

فمثل هذا الوصف، لم يقربنا من إدراك سر جمال الفتاة وفتنتها، ثم إن الكاتب قطع به سرد الحدث الرئيسي الذي يتحدث من خلاله عن الفتاة البائسة التي شردها الحرمان[3].
أما وصفه لبطلة القصة المشردة فجاء مركزاً أكثر وفي خدمة الحدث والفكرة من القصة، ولو استغنى الكاتب عن هذه المقدمة كلياً، لكان أفضل لنجاح قصته، ثم إن الوصف هنا كان من خلال عيني الكاتب، وليس من خلال عيني الشخصية.

أما الوصف في قصة (بيت سيىء السمعة)، فيأتي مركزاً لأنه يخدم الحدث، وهو جزء منه: «كانت ربة بيت ـ وهي زوج لموظف كبير ـ امرأة متبرجة، تتبدى في الطريق في كامل

---

(1) رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، ص ١١٤، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية وانظر: رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، ص ٩٧، ٩٨، بيروت: دار العودة.
(2) نجيب محفوظ، الثمن، مجموعة همس الجنون، ص ٢١٦.
(3) راجع فصل قضايا المرأة.

زينتها عارضة حسناً رائعاً رغم بلوغها الخمسين، وهي السن التي انتهت عندها ميمي»[1].
ولا يخلو هذا الوصف من التقرير عن الشخصية.

وهناك وصف تصويري رمزي في قصة «خمارة القط الأسود»: «الرجل مجنون أو مطارد أو كلاهما معاً، وقد تكون وراءه حكاية، وقد يكون وراءه لا شيء، وهم سجناء رغم كثرتهم، وإنه لقوي شديد، وهم لا قوة لهم ولا عزم...»[2]. ولكنّه وصف من خلال عيني الكاتب.

ونرى هذا الوصف من خلال موقع الكاتب لا من موقع الشخصية أو في قصته «بذلة الأسير» وحين يصف المؤلف عواطف جحشه: «فوقف «جحشه» متحيراً يقلب عينيه في الوجوه المغبرة: ثم أدركته الكآبة لأنه أيقن أن تلك الوجوه الشاحبة الغارقة في البؤس والفقر لن يكون في وسعها إشباع نهمها من سجائره...»[3]. فلم يدع الكاتب الشخصية تتكشف من خلال تقريره عنها.

أما الوصف في قصة (الوجه الآخر) فنراه من خلال عيني الشخصية في وصفه لرمضان: «اعتداء، برمجة، بلطجة، مخدرات...»[4]. «شرير بطبعه»[5]. الوصف هنا جاء في خدمة الحدث أو الفكرة.

وجهة النظر:

إن وجهة النظر، تقنية جديدة في تناول الحدث بحيث تروي أحداث القصة من أكثر من وجهة نظر. فالكاتب ينقل الأحداث الواحدة على لسان أكثر من شخصية، من وجهات نظر مختلفة، فتقوم إحدى الشخوص بعرض القصة وتقوم شخصية أخرى بعرضها من زاوية رؤية مختلفة، وقد تكون الرؤية متفقة من وجهة نظر هذه الشخوص. ولأجل أن يتوضح ما قلناه سنأخذ النموذج الآتي في قصة «ثلاثة أيام في اليمن»، ففي هذه القصة، يعرض الكاتب الأحداث من خلال وجهتي نظر الأديب والجندي، تارة من وجهة نظر الأديب،

---

(١) نجيب محفوظ، بيت سيء السمعة، مجموعة «بيت سيء السمعة»، ص ٥٨.
(٢) نجيب محفوظ، خمارة القط الأسود، ص ١٣٥، ٢٢٣.
(٣) نجيب محفوظ، بذلة الأسير، مجموعة همس الجنون، ص ١٦١.
(٤) نجيب محفوظ، الوجه الآخر، مجموعة «تحت المظلة»، ص ٤٤.
(٥) المصدر السابق، نفس الصفحة.

وتارة أخرى من وجهة نظر الجندي، ويتخلل ذلك وجهات نظر الشخوص الثانوية، ولكن من خلال عيني الأديب والجندي[1].

ومن موقع الأديب والجندي تتكشف لنا الرؤى السياسية، والفكرية، والاجتماعية، والاقتصادية، التي يودّ الكاتب أن ينقلها إلى القارىء.

وفي نهاية القصة يجتمع الأديب الجندي وتلتقي وجهتا نظرهما: «وتلاقينا مع قوة معادية. ولكن حجز بيننا صخرة كبيرة في ممر جبلي. تحصنت كل جبهة في مكانها. . . .

دخلنا معركة كلامية، قلنا لهم يا عبدة الإمام، يا أعداء الإصلاح، فقالوا لنا يا كفرة يا فجرة يا عبدة الشيوعية، ثم تمادينا في السب والقذف»[2].

هذا إضافة إلى وجهة نظر الراوي في بعض القصص، ووجهة نظر الشخوص في القصة.

واستخدام الكاتب لمثل هذه الطريقة أيضاً، دليل على امتلاكه لناصية القصة، وهو *بهذه الطريقة، إما أن يراعي ذاتية الشخصية التي تروي الحوادث من وجهة نظرها، وامّا* أن يروي الحوادث كشاهد عيان. وهو في هذه القصة يراعي ذاتية الشخصية التي تروى الحوادث من وجهة نظرها. كما أنه دليل على ثقافة الكاتب وذكائه، وساهم بهذه الطريقة في الكشف عن الشخوص وتصويرها بطريقة ناجحة، إنه ينظر هنا بعيون أشخاصه. ويفكر برؤوسهم، ويحس بحواسهم في الوصف والصورة واللغة.

الفلاش باك أو الاسترجاع:

وهو من وسائل التقنية الحديثة التي لجأ إليها الكاتب في قصته القصيرة، شأنه شأن غيره من الأساليب الفنية التقليدية، والحديثة التي لجأ إليها الكاتب واستخدمها في قصصه القصيرة بعد استخدامها في رواياته. وبهذا الأسلوب يعمد الكاتب إلى استرجاع الأحداث من النقطة التي انتهت عندها. إذ يشير الكاتب إلى الموقف الذي انتهت عنده القصة، ثم يرتد إلى الماضي ليستقصي الأحداث حتّى يصل إلى الوقت الذي ابتدأ فيه قصته.

---

(١) راجع فصل الحرية، «ثلاثة أيام في اليمن» من هذا البحث.

(٢) المصدر السابق، مجموعة تحت المظلة، ص ١٠٣.

وهذا الأسلوب اعاد بناء أحداث القصة التي عرفنا نهايتها. ويبرز من خلاله الإيقاع الزمني، إذ يقوم الكاتب بخلط الحاضر بالماضي ولا يهتم بالزمن المتسلسل.

ففي قصة (الجبار) استخدم الكاتب أسلوب الفلاش باك، إذ نرى في المشهد الختامي للقصة النهاية نفسها التي بدأ بها الكاتب قصته:

«وأخيراً تراءت القرية. والليل يهبط من ذروة الأفق. والقوم عائدون وراء البهائم ينوؤون بالإعياء. والخلاء المدثر بالغيب يترامى إلى ما لا نهاية. تقدم أبو الخير بقدمين متورمتين نحو القرية. من شدة الخوف تجمد قلبه فلم يعد يخفق بالخوف. ومن شدة الألم لم يعد يشعر بالألم. ولمحه العائدون فاتسعت الأعين دهشة وفغرت الأفواه...»[1] الخ.

ونلمس هذا الأسلوب في قصة «زعبلاوي»[2]. إذ يبدأ الكاتب قصته بعبارة فكرية هي نفسها العبارة التي أنهى بها قصته... «نعم عليَّ أن أجد زعبلاوي».

ففي مثل هذا الأسلوب يصف الكاتب اللحظة الختامية أو الأخيرة في قصته، ثم يعود ليسرد قصته بأسلوب ايحائي تصويري.

المونولوج الداخلي:

إنَّ المونولوج الداخلي، ضرب من ضروب المعالجة الفنية عند كتّاب القصة، وهو طريقة سردية يلتزمها كتاب الرواية في الكشف عمّا يدور في نفوس شخوصهم، بعيداً عن تقديم الحدث، أو الحوار الملفوظ، ومن غير تقيّد بالترتيب النحوي والمنطقي للكلام.

ويكون ذلك محاكاة لتطور الأفكار في الذهن، الذي يشرد من موضوع إلى غيره، دون قاعدة أو اتجاه معين. وعن طريق المونولوج، يكشف الكاتب لقرائه عمّا سمّاه علماء النفس بمستويات الوعي السابقة على التعبير.

ويلاحظ أن هذا المونولوج خال من علامات الترقيم. والغرض منه تسجيل الإيحاء بحركة العقل المتدفقة المستمرة بكل ما تشتمل عليه من تداعي المعاني، من غير ضبط ولا

(١) نجيب محفوظ، الجبار، مجموعة «دنيا الله»، ص ١٥٥ - ١٦٢.

(٢) نجيب محفوظ، زعبلاوي، المجموعة نفسها، ص ١٣٧ - ١٥٠.

منطق. ويكثر هذا النوع من المونولوج في الروايات الأوروبية الحديثة التي تأثرت بـ «رواية: «يوليسيز» (Ulysses) ١٩٢٢ م للكاتب الأيرلندي جيمس جويس (Games Goyce) ١٨٨٢ - ١٩٤١ م، وروايات فرجينيا وولف (Virginia Woolf) ١٨٨٢ - ١٩٤١ م[1].

وهذا التكنيك الأدبي الحديث، ابتكره كاتب فرنسي هو ادوارد دي جاردان (E. Dujardin) ١٨٦١ - ١٩٤٩ م في قصة «أشجار الغابة المقطوعة» (Les Lauriers Sont Coupès) التي صدرت في باريس عام ١٨٨٨[2]. وقد عرّف ادوارد هذا التكنيك الأدبي فقال: «إن المونولوج الداخلي ككل مونولوج، هو حديث شخصية معينة، الغرض منه أن ينقلنا مباشرة إلى الحياة الداخلية لتلك الشخصية، دون تدخل من المؤلف، إما بالشرح أو التعليق. وهو ككل مونولوج حديث لا مستمع له، لأنه حديث غير منطوق[3].

ولكن هل استخدم محفوظ هذا الضرب الفني في قصصه؟ وما الغرض منه؟ ومتى استخدمه؟

لا يغيب عن بالنا، أنّ محفوظ قرأ في القصة لـ «جويس» كما قرأ لتشيكوف، وموباسان، وكافكا، وأحب شكسبير وغيرهم. ولكنه يقول: «عندما كتبت لم أكن أقع تحت تأثير أحدهم، ولم تبهرني الانجازات التكنيكية الحديثة، تخيّل لو إنني كنت تأثرت بـ «جويس» وحاولت أن أنهج نهجه في تيار الوعي. لقد قرأت يوليسيز في أواسط الثلاثينات لكنني عندما بدأت الكتابة كنت أطرح هذا كله وأنهج منهجاً واقعياً. . . . .»[4].

وإذا اعتبر بعض الأدباء والنقاد أن المناجاة النفسية تكنيكاً أدبياً حديثاً، فهذا لا ينفي وجود المناجاة النفسية في الشعر القصصي عند عمر بن أبي ربيعة[5]، وأنّها موجودة في

---

(١) مجدي وهبه وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. ص ٢١٣، بيروت: مكتبة لبنان - باب الميم، ١٩٤٤ - ١٩٧٩.

(٢) لبون ايدل، القصة السيكولوجية، ترجمة: محمود السمرة، ص ٦٠ - ٦١.

(٣) المصدر نفسه، ص ١١٦.

(٤) جمال الغيطاني، نجيب محفوظ. . . يتذكر، ص ٤٢، بيروت: دار المسيرة، ط ١، ١٩٨٠.

(٥) زكي مبارك، حب ابن أبي ربيعة وشعره، ص ٢٦٤، ط ٣. القاهرة: المطبعة الرحمانية لصاحبها عبد الرحمن موسى شريف، ٢٧ فبراير ١٩١٩.

شعر ابن الرومي[1]، وشعر أبي فراس[2].

أما المناجاة النفسية في مجموعة محفوظ القصصية الأولى[3]، فلا وجود لها، ولكن لماذا لم يعتمد محفوظ المناجاة النفسية في مجموعته الأولى، ألم يكن على علم بها؟ ألم يقرأ شيئاً عنها وعن الذين تعرضوا لها في تلك الفترة؟ إليكم قول محفوظ: «لقد بدأت كتاباتي الأولى معتمداً على النص والوصف وكنت أتحاشى المونولوج الداخلي، وأتجنبه لمجافاته للتجربة التي أقدمها. . .»[4].

ولعلّ ذلك يعود إلى الفترة التي كتب محفوظ فيها قصصه الأولى. إذ كانت فترة اضطراب سياسي واجتماعي، إلاّ أنّ الاضطراب السياسي والاجتماعي لا يمنع الأدباء من استخدام المونولوج الداخلي، فكثيراً ما يناجي الإنسان نفسه دون أن يكون هناك اضطرابات خارجية تؤثر عليه.

وإن أمعنت النظر في قصة «حياة للغير»، فإنك ترى الكاتب قد اعتمد على حلم اليقظة في الكشف عما يدور في خيال عبد الرحمن، ونظرته لمن يحب، ويكشف لنا الصراع الذي يدور بداخله. وكذلك في قصة «الهذيان» في مجموعة همس الجنون.

ومن يتأمل بعض القصص في مجموعته «دنيا الله» يلاحظ أن الكاتب استخدم هذا الضرب الفني ولكن بشكل نادر. ففي قصة (زينة) استطاع الكاتب بالمونولوج الداخلي، أن يجدد أبعاد الصراع الكامن في أعماق «محمد بدران» بطل القصة التي تقلقه، ويرغب في تحقيقها، «شقة جديدة، أثاث فاخر، مطبخ أمريكاني، سخان، فريجيدير كبير وسيارة، شقة دائمة بالاسكندرية للتصييف، فتاة جميلة، ما أجمل أن يملك الإنسان صديقة مثلها. . .»[5].

واستطاع الكاتب أن يدخلنا إلى عالم الشخصية الداخلي. ويعيش في الجو النفسي

(١) بطرس البستاني، أدباء العرب في الأعصر العباسية، «ابن الرومي». ص ٣٨٦ بيروت: مكتبة صادر، ١٩٣٤.

(٢) م. ن، ص ٤٠٣، «ابن فراس».

(٣) مجموعة همس الجنون.

(٤) نجيب محفوظ، أتحدث إليكم، ص ١٦٢، بيروت: دار العودة، ط ١، ١٩٧٧.

(٥) نجيب محفوظ، زينة، مجموعة دنيا الله، ص ١١٨.

المضطرب الذي يعيش فيه في قصة «زعبلاوي» وقصة «حنظل والعسكري». وهذا الأسلوب أيسر طريق إلى الكشف عما كان قريباً إلى اللاوعي. وتجد مثل هذا التكنيك في قصة (النوم): «أيتها التعيسة إني أتعس منك»[1]. وإن اعتماد محفوظ على هذا التكنيك كان ضئيلاً في مجموعاته القصصية بشكل عام.

استخدام الأحلام:

إن البناء القصصي في بعض قصص محفوظ يعتمد على محور رئيسي هو الحلم، وهذا الأسلوب الفني، تجسيد مأساوي لأزمة التناقض بين الواقع الذي نحلم به ونتمناه، والواقع كما هو في الحقيقة التي لا نعلم عنها شيئاً. فالإنسان يعيش عمره وهو مشوق إلى اكتشاف العالم المحيط به. ويتمنى واقعاً أفضل من الواقع المعاش. فتجده يهرب أو يلجأ إلى الحلم التي كثيراً ما يجد فيها تحقيقاً للسعادة. الحرية والكرامة التي يتمناها في الواقع. فلولا الحلم لانهارت شخصية الإنسان وتحطمت. لذا فالحلم له أثر في تخفيف حدة الانهيار.

والحلم، إما أن يكون حلم يقظة، أو رؤيا منامية، أو كابوساً. وحلم اليقظة هو تعبير عن آراء وملامح نفسية الشخصية في القصة. وهو له بعده الدلالي في فرار البطل من وعيه إلى لاوعيه. ومن حياته الواقعية إلى عالمه الخفي. وكذلك الرؤيا المنامية أو الحلم الليلي... فعبد الرحمن في قصة (حياة للغير)[2]: يحلم حلم يقظة ويحاول أن يخفف من آلامه، يحلم بـ(سمارا) الفتاة المقيمة في البيت المجاور، ويتمنى أن تكون زوجة له... ولكن هناك أشياء تعذبه، وتحول بينه وبين الزواج منها، فهو ابن ستة وثلاثين وهي بنت ستة عشر، فعشرون عاماً تفصل بينهما وهو عمر طويل يبرر «عمومته» اللقب الذي تناديه به سمارا. فقد كان يفرح بهذا النداء فيما مضى، أما الآن فهو يضيق به، ولا يكاد يسمعه حتى ينقبض صدره وتتولى عنه المسرّة... هذا إضافة إلى كونه موظفاً منسياً وهو رغم ذلك يحبها.

فهذا الحلم يرتبط ارتباطاً وثيقاً بما يشغل بال عبد الرحمن من هموم عاطفية، وقضايا

---

(١) نجيب محفوظ، النوم، مجموعة تحت المظلة، ص ٢٥.

(٢) نجيب محفوظ، حياة للغير، «مجموعة همس الجنون»، ص ١٤٠ - ١٤٦.

اجتماعية. وفيه استشراق للمستقبل. ونجد مثل هذا الحلم في قصة (دنيا الله). «العم ابراهيم يحلم بواقع أفضل من واقعه المعاش، انزاحت عنه الهموم»(١).

أما الكابوس فتراه في قصة (حنظل والعسكري) ويعبر الكاتب من خلاله عن وطأة الحياة على صدر بطل القصة بمشاكلها وهمومها. والبطل هنا يلجأ إلى المخدر ليحلم، وما يلبث أن يهب فزعاً على أثر حذاء الشرطي الثقيل: «لم يبق إلا أن تنام في عرض الطريق»(٢).

والكابوس هنا يرتبط بالحياة، بما يعانيه حنظل في واقعه فيلجأ إلى المخدر، ليحلم ويتحرر من قيود الحياة المكبلة لحريته.

وهناك كابوس يتصل بالموت، وتوقعه مثلما نرى في قصة «موعد»: «حتى إيمانه الراسخ انهزم أمام الموت، إذ ليس للشعر كثافة الموت وثقله. وهو يكاد يلمسه ويراه. وفظاعة التجريد حملته على دفن السر في أعماقه»(٣).

ويختار الكاتب هذا الضرب الفني (الحلم)، للتعبير عن معاناة المغلوبين والمحرومين من حقوقهم، والذين كبتت رغباتهم، فللأحلام مدلولها، ولغتها. وتجد مثل هذه الأحلام في قصة «مندوب فوق العادة»(٤) و«زعبلاوي» في المجموعة ذاتها.

وكذلك كان استخدامه للأحلام في بعض قصصه ذا اتجاه نفسي ساعد في بناء الشخصية القصصية. وتناوله للقضية في آن واحد. وقد استخدم المؤلف هذه الطريقة الفنية للتعبير عما يكمن داخل شخوصه، بدلاً من السرد العادي، الذي كان من الممكن أن يستغرق حيزاً كبيراً في القصة فجاءت الصورة عن أبطاله ملخصة بأسلوب شفاف.

الحدث والحبكة:

الحدث هو ارتباط فعل بزمان، وهو لازم في القصة، لأنها لا تقوم إلاّ به. الزمان إطار Plot يجري فيه الفعل. وفي ثناياه يسجل الحدث وقائعه، ووقوع الحدث أيضاً لا بد

(١) نجيب محفوظ، دنيا الله، مجموعة «دنيا الله»، ص ١٥.
(٢) نجيب محفوظ، حنظل والعسكري، «مجموعة دنيا الله»، ص ١٨٩ ـ ١٩٨.
(٣) نجيب محفوظ، موعد، مجموعة دنيا الله، ص ٧٤ ـ ٧٧.
(٤) المرجع السابق، مندوب فوق العادة، مجموعة دنيا الله، ص ٢٠٤ ـ ٢٠٥.

أن يكون في مكان معين» و «ما يعتبر فعلاً بسيطاً، هو في حقيقته مركب معقد، يشتمل على أفعال أخرى تحيط به قبل وقوعه. وبعد وقوعه. «فالفعل ليس حادثاً واحداً وخيطاً مفرداً. وليس مجرد عمل يظهر في السلوك المرئي المشاهد، بل هو نتيجة عدد كبير من الدوافع والرغبات والعادات والضوابط. وغير ذلك ما تموج به النفس وتزخر، سواء أكانت هذه العوامل الباطنية الخافية في حدود الوعي عند القيام بالعمل أو لم تكن[1].

«وليس من الضروري أن تكون حوادث القصة مرئية في الحياة على النسق الذي رتبها به الكاتب في القصة، فهذه الأحداث في حقيقتها أشتات من أحداث مرّ بها الكاتب في حياته أو عرفها بطريقة من الطرق. واتخذ منها موقفاً معيناً وفلسفها فلسفة خاصة، واختزنها في نفسه» «وهذه الأشتات تجتمع فيها حادثة من هنا وحادثة من هناك. وشيء وقع في حياة الكاتب وشيء مضى عليه عهد طويل. حتى إذا جاءت عملية الإبداع الفني للقصة كانت هذه الأشتات على استعداد دائم لأن تمده بما يلزم»[2]. وقد تكون الحادثة في أصلها بسيطة وصغيرة. ولكنّ القصاص يرى فيها ـ من وجهة نظر خاصة ـ أهمية تجعلها تفوق في نظره أهمية كثير من الحوادث الأخرى.

أما الحبكة فهي «الجانب المنطقي الذهني منها، والغموض من مستلزماتها فنياً. إذ يتكشف لنا تدريجياً بما يلقيه الكاتب من شعاع النور الكاشف هنا وهناك، بالطريقة التي يراها مؤثرة أكثر من غيرها».

ويقول تشارلتن: «لو خلت القصة من الحبكة لم تعد قصة فنية»[3]. أما رينيه ويليك (Rene Wellek) واوستن وارين (Austin Warren) فيقولان «إن الحبكة ذاتها مؤلفة من قصص جزئية»[4].

يبدأ محفوظ قصصه في مجموعته الأولى، وبعض القصص في مجموعاته التالية،

---

(١) عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه، ص ١٨٠ ـ ١٨٤، ط ٦، دار الفكر العربي، ١٩٧٦ وانظر: تشارلتن، فنون الأدب، ترجمة زكي نجيب محمود، ص ١٢٥ ـ ١٢٦.

(٢) عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه، ص: ١٨١ ـ ١٨٥، ط ٦، دار الفكر العربي ـ ١٩٧٦.

(٣) تشارلتن، فنون الأدب، ص ١٤٧ ـ ١٤٨.

(٤) رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، ص ٢٨٣، مراجعة الدكتور حسام الخطيب، مطبعة خالد الطرابيشي، ١٩٧٢.

بحادث يختار صوره من الواقع مثل: الجوع، الخيانة، التشرد، اعتداء جنسي، حب، قتل، موت.... الخ.

وفي بعض قصصه يميل إلى البناء التقليدي، الذي يعتمد على حدث يضم الوحدات الثلاث: البداية، الوسط، والنهاية، وفي قصص أخرى لا نجد حدثاً مترابطاً من بداية القصة إلى نهايتها، وإنما هناك مواقف تقوم أو تمرّ بها الشخصية... ففي قصة (همس الجنون)، يقدم الكاتب لقصته بسرد مقالي عن الجنون، وأسلوب القصة بما فيه من مقدمات طويلة هو قريب من الأسلوب التقليدي... ثم ينتقل الكاتب إلى سرد للمواقف التي مرّ بها بطل القصة، وكل موقف يختلف عن الآخر، ويغلب على هذا السرد صوت الكاتب. حتى ان القارىء لا يشعر بتفاعل الأحداث أو المواقف مع شخوص القصة. فالتطور هنا لم يكن تطوراً للأحداث، وإنما كان تطوراً فكرياً حيث أن الأحداث كانت في خدمة فكرة الكاتب وتطورها[1]، كما سبق وتحدثنا عن ذلك في فصل القضايا.

وهكذا اعتمدت الحبكة في هذه القصة على الفكرة الشاملة التي تنتظم فيها المواقف والشخصية معاً. وهذه المواقف جميعها تنمُّ عن فكرة واحدة مترابطة، الفكرة التي أراد الكاتب أن ينقلها إلى القارىء ناقداً من خلالها الوضع الفاسد في المجتمع، مبيناً ما تعاني منه الشخصية الممثلة لابناء الشعب من حرمان سياسي، واجتماعي، وجنسي... الخ. موضحاً الصراع القائم في نفس الشخصية ضد الظروف السائدة في المجتمع. وكانت نتيجة هذا الصراع أن تمرد بطل القصة على هذه الأوضاع.

إن قدرة الكاتب على نقل فكرته إلى القارىء أكسب بناءه الفني تماسكاً، وأبعده عن الخلل الذي كادت الحبكة المفككة أن تفقده هذا التماسك. كما أن ذلك لم يفسد من جوها الواقعي. فالمواقف كلها في هذه القصة تنتهي إلى خط واحد، وتدور حول محور واحد هو: المطالبة بالحرية والعدل الاجتماعي للتحرر من الفقر والاستبداد.

كما أن المقدمة، رغم أنها احتلت صفحة كاملة تقريباً، إلاّ أن هذه اللمسات التي أضافها إلى عمله الفني لخلق المناخ الذي يغلّف الأحداث والمواقف التي مرّت بها الشخصية. وأن الحركة العضوية في هذه القصص كانت تجسيماً للحركة الذهنية التي

(١) انظر فصل: قضية الفقر، من هذا البحث.

تتمثل في تطور الكاتب، أو الشخصية، الفكري، وكل هذا أكسب البناء الفني القصصي قوة، لأن الكاتب استطاع أن ينقل الفكرة أو المعنى العام من قصته إلى القارىء.

وإذا حاولنا تحليل المقدمة والفقرات السردية الأخرى، وتحليل عناصرها، لوجدنا أنها تحتوي على بعض الايحاءات والرموز التي ترمي إلى التشكيل العام، الذي يحتوي البناء الفني كله. فهذا العالم الذي يعيش فيه بطل القصة، والعالم المليء بالضباب والذي حاول التحرر منه. كل هذه العناصر توحي في نفسه بالنقد، وعدم الرضا عن الواقع المعيشي. وحرص الكاتب على ربط هذه العناصر بالمواقف التي قام بها البطل منح عمله الفني الشخصية المميزة له.

أما في قصة (حياة للغير) فيحرص الكاتب على أن يضع يد القارىء على الأبعاد الثلاثة للأحداث. ففي البداية يحلو للكاتب أن يصف حال بطل القصة (عبد الرحمن أفندي)، عندما يجلس في حديقة البيت الصغير ساعة الأصيل، الساعة المشرقة لدى عبد الرحمن المليئة بالأحلام. وكان يطالع جريدة من جرائد المساء في هذه الساعة. وأخذ الكاتب يصف حركاته ونظراته المتسمة بالهدوء والاتزان. ثم ينقلنا مع نظراته إلى البيت المجاور حيث تقيم الفتاة التي احبها بصمت، انها لحظة رومانسية واقعية، جعلنا الكاتب نعيشها مع عبد الرحمن، حيث تمتزج هذه اللحظة بلحظة درامية.

ثم تتشابك الأحداث وتتعقد بوصول الدكتور (أنور) شقيق عبد الرحمن الأصغر، وتشاء الصدفة أن يشاركه من أحب ورغبته في الزواج منها. فأنور لا يعلم أن شقيقه يحبها، أو يريد الزواج منها، كما أن عبد الرحمن كان بمنزلة الأب لأنور خاصة بعد وفاة والده. وعليه تقع المسؤولية العائلية، وما على الأب هنا إلاّ أن يوفّر السعادة لأبنائه، ولو على حساب سعادته. وهو رغم احساسه بالكآبة والخوف والخيبة لدى رؤيته لشقيقه أنور، إلا أنّه كتم كل ذلك لحبه له.

وهنا يحرص الكاتب على التركيز أكثر في البعد الثالث للأحداث ـ والذي يطلبه النقاد ـ مستنيراً بموافقة عبد الرحمن على زواج (أنور) من سمارا، ويوافق والدته في أمر الذهاب إلى أسرة سمارا وطلب يدها لابنهم أنور[1].

---

(١) انظر فصل قضايا المرأة من هذا البحث (الأم).
وانظر: القصة حياة للغير، مجموعة همس الجنون، ص ٢٤٤ ـ ٢٤٩.

فعامل المصادفة هنا لم يحدث خللاً في البناء الفني للقصة، لأن طبيعة الموقف الدّرامي كانت تحتم استخدام عامل المصادفة لالقائه اضواء جديدة على نفسية عبد الرحمن، وتعميق أبعاد نفسيته من الداخل، رغم أنّ الكاتب قرر ذلك مباشرة وأخبرنا عنه.

كما وضّح الكاتب في هذه القصة صراع الشخصية مع الزمن، فعبد الرحمن شعر بالحب يغزو قلبه وهو في عمر لا يتناسب مع عمر الفتاة، كما أظهره بصورة المتردد بين أن يفاتح «سمارا» بحبه، وبين أن يبقى صامتاً. وهكذا يسيطر الجديد على القديم، وما على القديم الماضي إلاّ أن يمدّ يد العون للجديد، ويدفعه إلى الأمام ويمنحه السعادة التي طالما كان يحلم فيها ولم تتحقق له. إذ أن الزمن غزاه بلا رحمة. وقس على ذلك القصص المشابهة في مجموعته الأولى «همس الجنون»، والمجموعات التالية التي عالج فيها قضايا اجتماعية تناول فيها مآسي المجتمع بواقعه المؤلم وكان لها بداية ووسط ونهاية. وما عدا ذلك من قصص، فإنها تعالج قضايا فكرية وميتافيزيقية، كان الحدث فيها في خدمة الفكرة التي يرمي إليها الكاتب.

والرمز لعب فيها دوراً كبيراً في اخصاب اللغة، وحشدها لظلال المعاني بما فيها لغة السرد والحوار. والأحداث تمتزج جميعها لتعطي البناء الفني تماسكاً وقوة.

وإن الكاتب بتكديسه الأحداث ومراكمتها في أكثر قصص مجموعة «همس الجنون» وبعض القصص في مجموعاته الأخرى، يخالف مبدأين من مبادىء القصة القصيرة:

١ ـ مبدأ الوحدة.

٢ ـ مبدأ التركيز.

وهذا التكديس يعود إلى تدخل الكاتب وتعليقاته واتباعه خط الجيل التقليدي في بعض قصصه إلى غير ذلك. إذ يطول بنا الأمر لو تتبعنا هذه التدخلات.

وإذا تأملنا نهايات الأحداث في قصصه الأولى «همس الجنون»، فإننا نلاحظ أن الكاتب وضع لها الحلول التي رآها مناسبة. فلم يترك تقرير شكل النهاية للقارىء الذي هو من ميزات القصة الحديثة، فنجد قصة ينهيها بفشل البطل، وأخرى بزواجه، أو الموت... الخ. وتلمس هذه النهاية المقفلة في بعض قصص المجموعات التالية لهمس الجنون إذ وضع لها نهاية حتمية لا مفر منها. وفي قصص أخرى ترك النهاية مفتوحة ليقرر القارىء شكلها.

وفي قصة «ضد مجهول»[1]، تبدأ الأحداث بسرد يتخلله حوار ثم ينتقل الكاتب إلى فقرات سردية أخرى، ويوضح من خلال ذلك حدوث جرائم قتل، كان ضحيتها أشخاص من الجنسين، ومقتولة بطريقة واحدة وذلك بالتفاف الحبل المجهول حول عنقها وكل شيء حولها مألوف وعادي، لا أثر للقاتل، ويدور تحقيق حول هذه الجرائم لمعرفة الجاني ـ الفاعل ـ ولكن دون جدوى. إذ لم يعثر الضابط على المجرم.

وهنا يبدأ الخط الثاني في الحدث. فالضابط يخاف على نفسه فقد يكون هو أيضاً في يوم ما من ضحايا الحبل المجهول. كما يخاف على مركزه إذ لم يعثر على المجرم، ولم يحافظ على الأمن، وسيحلّ آخر مكانه. ولكنّ الحبل المجهول لم يهمله حتى التف حول عنقه، وكان مصيره كغيره، فهو كان يهرب قبل موته إلى عالم شعره الصوفي لشعوره بالهزيمة علّه يجد نفسه. فقد ضاعت جهوده بالتحقيق هباء.

وتتعمق الأزمة وتتشابك الأحداث بموت ضابط المباحث، ووقوف المباحث والناس حائرين، أمام هذا اللغز المثير. أمام المصير المحتوم. فالمأساة ستصيبهم جميعاً دون تفريق ودون إهمال أحد منهم.

أما الحبل المجهول (الرمز) فجعل الكاتب يبرز الجانب المأساوي الإنساني، الذي أصاب شخوصه دون تدخل الكاتب فيه. هذه المأساة كانت المحور الذي دار قلم محفوظ حوله. (مأساة الموت). وتشابكت الأحداث وتطورت في خدمة فكرة الكاتب من قصته، (فكرة الموت والقدر). فالفكرة هي التي تتحكم في تطور الأحداث، وفي بناء القصص والشخوص.

وقد اختيرت الشخصيات لتعبر عن فكرة المؤلف، أو عن الفكرة العامة من القصة التي تشكل هيكل القصة وعقدتها أيضاً. فإذا أراد الكاتب أن يعبّر عن فكرة الموت، المصير المحتوم للإنسان، فإنه لا يكتفي أن يقدّم لنا حادث قتل واحد بالحبل المجهول، وإنما يقدم عدة شخصيات من مختلف المستويات الطبقية ومن مختلف الأعمار. ويلف حول عنقها «الحبل المجهول» وتموت بالطريقة نفسها التي مات بها أول قتيل.

كلّ ذلك ليثبت لنا أن الموت يصيب كل إنسان بغض النظر عن عمره، أو مستواه

(١) انظر فصل قضية الموت من هذا البحث.

الاجتماعي، أو السياسي. وهذه الفكرة تحدد شكل النهاية الحتمية التي لا مفرّ منها. ومن هنا كانت الشخصيات المختلفة وما صاحبها من أحداث خدماً للفكرة تلقي عليها الضوء وتبرزها.

وقد بدت الأحداث التي قامت بها الشخوص أو الأحداث التي حصلت لشخوص القصة، داخلة في نسيج العمل القصصي، وأضفت عليه وعلى القصص تركيزاً وتماسكاً، فلن نجد مجالاً في القصة لتراكم الأحداث الخارجية عن نسيجها.

إنّ كلّ ما حدث له قيمة في تطوير الحدث. كما أن عناصر البناء القصصي وظفت جميعها لخدمة الفكرة. والايحاء لعب دوره في هذه القصة. والرمز شكلّ تعبيراً واضحاً من فكرة الموت: «لن نكف عن البحث، البحث عن السر، سر الموت. . .».

ولا شك أن المؤلف بثّ فكرته العامة من خلال الرمز. وبين من خلاله تحكم القدرية في أحداث القصة وشخوصها، التي تمثل الإنسان العام. فيقوم الحبل المجهول بدور القوة القدرية التي تبسط ظلها المعتم على الانسان فتوحّد مصائر الشخوص في القصة، ويضيع الصراع هنا من أجل مجابهة هذه القوى: «لن نكف عن البحث. . . ولا حديث عن الموت بعد اليوم . . .» وتجد الفكرة نفسها وغيرها من الأفكار والتي تقوم الشخوص والأحداث فيها لخدمة هذه الفكرة في الكثير من قصص محفوظ، التي سبق وتحدثنا عنها في فصل القضايا والشكل الفني. وفي بعض القصص يترك تقرير شكل النهاية للقارىء ليتساءل عن القاتل يا ترى من الذي سينتصر في النهاية؟ «فحندس» في قصة (كلمة غير مفهومة) قتل. والقصة تشمل الفكرة نفسها عن الموت. ولكنّ الكاتب هنا يترك القارىء يتساءل، ويقف حائراً، أمام النهاية ليقرر شكلها بنفسه.

التحرر من اغلال الحبكة في القصة:

سنأخذ نموذجاً على هذا النوع (قصة تحت المظلة)، ففي هذه القصة يسند الكاتب دور البطولة إلى الأحداث التي تنقل وتعكس وتوحي مضمون القصة وأبعادها، فتكاد لا تجد شخصية محددة الملامح فيها. ويغيب البطل الفرد فيها.

وتصبح أحداث القصة هي المحور الرئيسي فيها، وتقوم بدور البطولة. كما أنّ الشخصية في هذه القصة استحضرت، وكذلك الحدث، للتعبير عن زاوية رؤية معينة لدى

الكاتب. ولتعميق الفكرة وبلورتها، ورغم ذلك فإن الشخصية هنا والحدث ساهما في بناء القصة ومضمونها. والحدث هنا ليس حدثاً واحداً متسلسلاً من بداية القصة إلى نهايتها، كما في القصة التقليدية، وإنما هناك أحداث مختلفة. وقد يعود ذلك إلى ما تزودهم به لحظتنا الحاضرة الراهنة. وما كانت تزدحم به تلك اللحظة التي كتب فيها محفوظ قصته، من صخب وصداع أو لرغبة في التعبير عن تلك الحالة التي أصابت الناس إثر هزيمة حزيران، معبراً عن انفعالاته في الفترة الساخنة التي مر فيها العالم العربي.

فعدم وجود حدث مترابط متسلسل، يؤدي إلى إقصاء الحبكة من العمل الأدبي. ولأن الحبكة تتطلب وجود حدث مترابط، كما عرضنا في بعض القصص السابقة، ذات الحدث المترابط والحبكة المتماسكة. وهذا ما تفتقر إليه قصة «تحت المظلة» التي عالجها الكاتب على مستوى تجريدي هادفاً منها نقل المضمون إلى القارىء.

ويقول محفوظ: «أنا ألجأ إلى معالجة القضية على مستوى تجريدي كما فعلت في «تحت المظلة». أما المعالجة الواقعية فهي لأننا لا نعرف الواقع معرفة تامة»[1]. إذ ليس هناك واقع جاهز موجود خارج خيال الكاتب، فيتناول الحياة الإنسانية التي تشمل الوجود في مختلف نواحيه، المادية والروحية المحسوسة وغير المحسوسة، والحياة أشمل من الواقع. إذ يدخل في نطاق الحياة الإنسانية الواقع وغير الواقع.

ومن خلال الشخصية في هذه القصة والقصص الحوارية التي يدور الحوار فيها حول أفكار مجسدة، تقف على أبعاد الحوار من خلال مستواها الفكري، فطبيعة الشخصية وموقعها تحدث أثراً فعالاً في معمار القصة وبنائها وفي مضمونها أيضاً، وتختلف الشخوص من قصة إلى أخرى ولا مجال لاستقصائها بشكل مفصل في هذا البحث.

أما الحدث فلم يعد يتحمل عنصر المفاجأة والعقدة والتشويق والخاتمة، ولم يعد يرتكز على عنصر الحكاية في القصص الجديدة عند محفوظ، التي تلت همس الجنون. وإنما أصبح الحدث لقطة ايحائية رامزة، له أبعاده المختلفة، ودوره في تصعيد اللحظة الشعورية وبلورتها وتعميقها، والحدث هنا يكتفي بالتلميح والاشارة في «تحت المظلة»

---

(١) أحمد محمد عطيه، مع نجيب محفوظ، ص ١٩٨ ـ ١٩٩، دمشق: وزارة الثقافة ١٩٧١. وانظر صفحة ١٢، ١٣ ـ من الكتاب نفسه.

وفي القصص الأخرى الرمزية الحاملة لأفكار مجردة. والأحداث المختلفة في هذه القصة (تحت المظلة)، لا يفقدها شيئاً من قيمتها الجمالية على مستوى الشكل. والكاتب يجعل من هذه الأحداث أسلوباً فنياً يزيد من جمالية القصة وتقنيتها الفنية. كما أن هذه الأحداث تمثل دور البطولة. كما تمثل الفكرة دور البطولة في القصص الأخرى التي تقوم على الفكرة، ويكون الحدث فيها من أجل خدمة الفكرة. وكذلك الشخوص واللغة والسرد والحوار.

ففي «تحت المظلة» لا نجد شخصية واحدة، ولا حدثاً واحداً، وإنما هناك أحداث ومشاهد. إذ نجد الموت، والمطر، والرقص، والناس، والرعد ونجد عمليات تصادم، وعمليات مطاردة، وعمليات قتل، وعمليات جنسية. . . . كل ذلك في لحظات سريعة. وكأن هذه الأحداث مجتمعة هي البطل في القصة إذا أردنا البحث عن البطل فيها.

***

الفصل الثامن

(١) الحوار
(٢) اللغة

الحوار:

/ الحوار الفني حديث بين شخصين أو أكثر/ والمعروف أنه مشترك بين القصة والمسرحية والفرق بينهما، إن كاتب القصة يستطيع أن يستخدمه من حين إلى آخر، كما يستطيع أن يحذفه، أما كاتب المسرحية فيعتمد عليه اعتماداً تاماً، لأنها تقوم على الحوار بين الشخوص.

والناقد (تشارلز مورغان Charles Morgan)/ يطلق كلمة محادثة على الكلام الذي يدور على ألسنة الناس في الحياة، أما كلمة حوار، فيعتبرها خاصة بكلام الشخصيات في المسرحيات والقصص. /

ويؤكد (مورغان) على تدني المستوى الفني للمحادثة، ولهذا فهي في رأيه مهما كان نوعها: «لا تكاد تختلف في النوع عن نباح الكلاب، أو همير القطط»[1]. ولا شك أن الحوار يضفي جواً من التسلية والاقتصاد والوضوح على القصة، ومن الطبيعي أن يؤدي غاية فنية إلى جانب السرد، باعتباره عنصراً فنياً من عناصر الأسلوب القصصي، وهذا العنصر في القصة يوحي بثقافة الكاتب، وإدراكه لخطورة الدور الذي يؤديه الحوار في العمل الفني[2]، إذ كان

(١) تشارلز مورغان، الكاتب وعالمه، ترجمه شكري عياد، ص ٢٧٠ ـ ٢٧٢.
انظر: طه عبد الفتاح مقلة، الحوار، ص ١٣ ـ ١٤، مكتبة الشباب ٢٦ شارع اسماعيل سري بالمنيره، ١٩٧٥.

(٢) عزالدين اسماعيل، روح العصر، ص ٣٦٩، بيروت، دار الرائد العربي ط ١، ١٩٧٢. انظر: سيد =

الحوار أشبه بالمناقشة المنطقية أو الخطبة الوعظية المنبرية الطويلة. وأصبح في جوهر حواراً معبراً يساير طبيعة الفن القصصي، وأخذ الكاتب يتحرر تدريجياً من الحوار المنفلوطي، الذي كان يغلب عليه أسلوب الوعظ والارشاد وكأن الكاتب يقف على منبر، يخطب وأمامه جمهور يستمع إليه بملل.

كما أن/الكاتب يسرد التفاصيل عن طريق الحوار/ حتى تكون كل فقرة موافقة لما في الحياة، وهذا لا يتفق والطريقة المثلى الفنية في كتابة الحوار، كما كان عند جرجي زيدان وغيره.

/ والحوار يساعد في الكشف عن الأحداث والشخصيات/ وتصويرها وتطوير القصة كما أنه يقوي عنصر الدراما، وهذه مهمة جوهرية للحوار. ويقول «توفيق الحكيم: ومهمة الحوار... ليست أن يروي ما حدث لأشخاص، ولكن مهمته أن يجعلهم يعيشون في حوادثهم أمامنا مباشرة، دون وسيط أو ترجمان»[1] وقال محمد يوسف نجم: «كثيراً ما يكون الحوار السلس المتقن مصدراً من أهم مصادر المتعة في القصة، بواسطته تتصل شخصيات القصة، بعضها بالبعض الآخر، اتصالاً مباشراً. وبهذه الوسيلة تبدو لنا وكأنها تضطلع حقاً بتمثيل مسرحية الحياة، والحوار المعبر الرشيق سبب من أسباب حيوية السرد وتدفقه[2].

إن عمل الحوار الحقيقي في القصة، هو رفع الحجب عن عواطف الشخصية وأحاسيسها المختلفة، وشعورها الداخلي تجاه الاحداث والشخوص، وبطريقة تخلو من الافتعال، ومن الضروري أن يندمج الحوار في صلب القصة لتحقيق ما سبق ذكره، وإلا اعتبر دخيلاً على القصة، وأن يكون سلساً شيقاً مناسباً للشخصية والموقف، وإلا يكون الحوار قريباً إلى الهذر والثرثرة وإنما يكون حواراً فنياً متقناً، ويقول تشارلز مورغان: «إن الحوار الحياتي له مظهر سطحي، فالناس يثرثرون باستمرار، ولكن هذه الثرثرة المألوفة تخلو من الفنية»[3].

= حامد النساج، القصة القصيرة، ص ٣٤ سلسلة كتابك (١٨) رئيس التحرير: أنيس منصور، القاهرة: دار المعارف. وانظر المصدر السابق عبد الفتاح مقلة، الحوار ص ١٥٧، ٢٨، ٢٩، ١٦٠، ١٤٧،

(١) توفيق الحكيم، فن الأدب، ص ١٤٩.

(٢) محمد يوسف نجم، فن القصة، ص ١١٧، ط ـ٦، بيروت: دار الثقافة ١٩٧٤، ١٩٠.

(٣) تشارلز مورغان: الكاتب وعالمه، ص ٢٦٧ ـ ٢٦٨.

/ وحتى يكون الحوار أكثر تحقيقاً للقيم الفنية، على الكاتب أن لا يعتبر الحوار القصصي نقلاً حرفياً لما يدور على السنة الشخوص في الحياة الواقعية، بل يكون تمثيلاً سريعاً لما يجري في الحياة بين الشخوص، حتى يشعر القارىء بصدقه| ولن يبتعد عن الاتجاه العام للشخصيات والأحداث.

ويعتبر الحوار صورة من صور الأسلوب عند محفوظ ومن الوسائل التي اعتمدها في رسم الشخوص وتطوير الأحداث، ففي قصة «دنيا الله» نموذج لما ذكرناه، إذ يستعمل محفوظ الحوار لتطوير موضوع القصة، والوصول بها إلى النهاية، وفيه تستحضر الحلقات المفقودة في الحدث وبه يتم الكشف عن جوهر الشخوص:

- «ستكون السنة نهاية العالم.
- وهل يخفى القمر؟
- لماذا نشقى بالأزواج والأبناء، ها هو شاب يقتل أباه تحت بصر أمه!
- ما فائدة كتابة روشته إذا كان الدواء غير موجود في السوق.
- كشف الماهيات يا عم ابراهيم».

ويتضح من خلال السرد، أن عم ابراهيم ذهب ليحضر الماهيات، وعندما جاء بيّاع السمن ليجمع الأقساط المستحقة، قال له مصطفى بلهجة ذات معنى وهو يضحك ـ:

- «انتظر حتى يرجع عم ابراهيم.
- الرجل تأخر، لماذا تأخر عم ابراهيم...
- أخذ الكشف منذ ساعة كاملة فأين ذهب المجنون؟
- هل قبض هو مرتبه؟
- لعله ذهب يتسوق!
- قبل أن يسلمنا الماهيات
- تصوروا أنه سرق في الطريق!
- أو وقع له حادث
- ما يدوس عم ابراهيم اليوم فإنما يدوس إدارة كاملة...»[1] الخ.

---

(١) نجيب محفوظ، دنيا الله، مجموعة دنيا الله. ص ٦ ـ ٢٠

في هذه القصة تنكشف الشخصيات والأحداث، ويتخلل الحوار عبارات سردية، وأحياناً يحتمل السرد صفحة كاملة، إلا أنه يسير في خط متمم للحوار، وتجد وظيفة الحوار هذه في قصة (بيت سيىء السمعة)[1] أيضاً وغيرها من القصص المنشورة في مجموعاته.

والحوار في قصة (هذا القرن) يكشف لنا عن الصراع الطبقي، كما يكشف عن نفسية بعض الشخوص في القصة:

- «ما شاء الله، وما هي مؤهلاتك!
- . . . .
- البكالوريا
- بس. يا خبر اسود. . . وماهيتك؟
- . . .
- وماهيتك. أتوسل إليك أن تجيبني؟
- ستة جنيهات!
- عال. . . . ولماذا تحب ابنة الباشا؟
- سيدتي
- لماذا لا تحب ابنة كلب من طبقتك؟»[2].

وإذا تابعنا الحوار إلى النهاية، تجد أن فيه تعبيراً صارخاً عن مأساة فساد الحكم، والوساطات والاستثناءات والزواج من فتيات الأسر الكبيرة، للحصول على مركزٍ أعلى في الوظيفة.

وفي قصة (أهلاً)، يبلور الحوار العلاقة التقابلية التضادية بين شخصيتين تلتقيان وتبتعدان، وذلك لنقل رؤيته السياسية، والحوار يدور بين البك وماسح الأحذية:

- «ستتوقف الحياة هنا.
- ليكن، المهم أن تحرر أرضنا.
- هل تهمك الأرض حقاً، أو أنك تريد الخراب؟

---

(١) نجيب محفوظ، بيت سيىء السمعة، مجموعة بيت سيىء السمعة، ص ٥٧ ـ ٦٦.
(٢) نجيب محفوظ، هذا القرن، مجموعة همس الجنون. ص ١٤٦ ـ ١٤٧.

- أريد أن أحيا في ظل العدل.

- يبدو أنك تريد أن تهدمها على رؤوس من فيها.

- لا والله يا بك.

- خيل إليه أنه يقصده بشيء ما.

- المهم النصر لا الانتقام.

- أنا لا أفهم.

- الأمور واضحة.

- يا بـك أنا أريد النصر والحياة المعقولة، خبرني كيف ومتى يتم ذلك؟

- لا أدري متى ولكنه يتم بالصبر والعمل والاخلاص».

هذا الحوار يفضي إلى إضاءة الموقف واكتشاف أبعاده، فشخصية تفضح وتشكو من الوضع، وشخصية تبرر وتخدم، الشخصية التي تشكو التغيير وترغب في وضع أفضل، زوال الظلم والفقر... لقمة متوفرة... مستقبل للأولاد...[1].

إنه حوار جدلي حاد، يضيء الموقف ويكشف أبعاده.

والحوار في قصة (بيت سيء السمعة)، يرفع الحجب عن عواطف الشخصية وأحاسيسها، نتعرف من خلاله على أفكار ميمي وأحمد، أحدهما يمثل الوجه المتحرر، والآخر يمثل الوجه المحافظ في المجتمع المتمسك بالعادات والتقاليد من الخارج، بينما الباطن عكس ذلك:

- «لكنني أحبك، ليكن الأمر سراً بيننا حتى...

- نحن لا نحب السر!

- حتى أقف على قدمي!؟

- لن تقف على قدميك أبداً...

ثم وهي تكاد تمزق منديلها الصغير من الانفعال:

- أعوذ بالله! أنا لا أحترم أحداً في شارعنا... بلا استثناء.... بلا استثناء»[2].

---

(١) نجيب محفوظ، أهلاً، مجموعة الجريمة، ٦ ص و ٢/ ١. ص ١٨٦ - ١٨٨.

(٢) نجيب محفوظ، بيت سيء السمعة، مجموعة بيت سيء السمعة. ص ٦٥.

فالحوار هنا من صلب القصة وليس دخيلاً عليها، ويتم دوره بالسير جنباً إلى جنب مع السرد في القصة، إذ يقوم كلاهما بتحديد مستوى الشخصية والكشف عن اتجاهها في الحياة. . . ومساهمتها في تحقيق البناء الفني المتوازن في القصة.

أما الحوار في قصة (كلمة غير مفهومة)،فيدل على عمق الفكرة التي ترمز إليها القصة، فلا نستطيع التمييز بين شخصية وأخرى، لأنها أصوات تخدم الفكرة، فكرة الموت والقدر، (الفكرة الفلسفية)، فالفكرة هنا هي مدار القصة القصيرة، وما الشخوص والأحداث إلا تعبير عن هذه الفكرة، وأداة لنقلها إلى القارىء، ومهمة الكاتب هنا أن يعرض فكرته عرضاً قصصياً، كي تصل إلى للقارىء بسرعة، فيحاول الكاتب اقتصاد الوقت قدر الامكان بواسطة القصة القصيرة:

- «حسونة الطرابيشي! أنسيت الرجل الذي طمع يوماً في الفتونة؟

ندت عن زوجه آهه وتمتمت:

- نعم يا له من عمر. . .
- حوالي خمسة عشر عاماً.
- وماذا رأيت؟
- رأيته كما رأيته آخر ليلة في الخيامية، صريعاً تحت قدمي والدم يغطي فاه وذقنه وأعلى جلبابه!
- أعوذ بالله.
- وردد آخر كلماته: سأقتلك يا حندس وأنا في القبر».

والحوار الذي دار بين حندس ورجاله في نهاية القصة يوضح الفكرة:

- «سنطرق الباب ثم نندفع كالمصيبة ، ولا من سمع ولا من رأى. فرددت أصوات بهيمية:

- ولا من سمع ولا من رأى. . . . الخ

وتأوه حندس فساد الصمت ثم قال بصوت متقطع محشرج:

- عنارة قتلت. . . . بينكم. . . »[1].

ويتبع الحوار سرد يسير جنباً إلى جنب مع الحوار، مساعداً له في توضيح فكرة

---

(١) نجيب محفوظ، كلمة غير مفهومة، مجموعة خمارة القط الأسود، ص ٥ ـ ١٤.

الموت، إذ قتل حندس بينهم وخطف وهم يبادلونه الحديث، «قتلهم الغيظ واذلهم الحنق، لم يشعروا بعجز مهين كهذا العجز فهم، لم يرفعوا نبوتاً ولا سلوا خنجراً ولا قذفوا طوبة. . . . »[1]

والحوار عند محفوظ، يتخذ أحياناً في بعض قصصه طابع الايحاء والرمز والتلميح، فلم يعد تفسيراً للأحداث، ولا تساؤلات تتبعها إجابات كما كان في القصة التقليدية، وإنما أصبح إشارة رمزية توحي بمشاعر معينة وتساؤلاً ايحائياً ذكياً دون اجابة صريحة أو مباشرة. ولغة جذابة فنية تتشكل من خلالها المواقف والرؤى والمشاعر.

وتتبلور أغراض الكاتب من خلال الحوار حين يتساءل أو يرد، أو يستنكر أو يتعجب، أو يتدخل في سياق الحديث. . . إلى غير ذلك من أساليب الحوار وتقنيته وفنيته في القصص الحديثة.

والحوار في قصة (العري والغضب) يوضح ما قلناه. إذ يعتمد على التلميح إلى الفكرة أو القضية دون تفسيرها.

- «لولا اندفاعك الجنوني لما كان للقضية وجود أصلاً. . .

فقال له بإصرار:

- إنها مسألة كرامة.
- ولكن حتى الاندفاع الجنوني يجب أن يقوم على أساس من العقل!
- الحقيقة انك لا تفهمني. .
- حقاً! أأنت لغز؟
- إني احترم أموراً تعتبرها أنت بكل بساطة خرافات وأباطيل. .
- لقد تأخرت يوماً عن موعد هام لتشهد صلاة العيد فما معنى ذلك؟
- قصصت عليك عشرات القصص ولكنك لا تصدق.
- حقاً؟. . . فماذا يعني جريك وراء النسوان وتقلبك في الحانات؟

عند ذاك قال بانفعال:

---

(١) م. ن.، ص ١٤.

- أأنت محام أم مرب؟!»[1].

يدور الحوار هنا حول فكرة معينة، يحرص الكاتب ألا يصرح بها مباشرة، وإنما يحاور ويتساءل، تاركاً المجال للقارىء للفهم والشعور والمشاركة في الحوار، وفي ادراك الحس الرمزي والفني الذي يقوم على أساسه هذا الحوار، والحوار هنا تعبير عن قضايا جادة في حياة الإنسان المعاصر.

وتتسم قصص محفوظ ذات الطابع التعبيري بسمة الحوار الدرامي. ففي مجموعته (الجريمة) نقف على أكثر من قصة، تتبع هذا البناء الدرامي في أسلوب الحوار:

- «كأنهم جميعاً مجرمون أو ضحايا أو الاثنان معاً.
- وسمعت ضمن الأحاديث حواراً حاداً ذا دلالة فيما اعتقد.

قال الرجل محتجاً:

- نحن ضعفاء

فأجابه بحدة:

- بل جبناء
- ماذا نفعل إذا اعترض سبيلك سياج من النيران؟
- أرمي بنفسي فيها!
- ارم بنفسك وأرنا شجاعتك»[2] الخ.

فكلمات الحوار السابق جاءت هامسة معبرة رمزية، توحي بمشاعر معينة وتساؤلات ايحائية ذكية، ولغة جدلية فنية تتشكل من خلالها المواقف والرؤى والمشاعر. والحوار حاد ذو دلالة تابعة للقارىء في صفحات القصة، حيث يفضي فيه الجدل إلى اضاءة الموقف واكتشاف ابعاده.

ويزداد الحوار الجدلي حدة في قصة (أهلا)[3] و (الطبول) و (المقابلة السياسية)[4] وغيرها وبعض أقاصيص (تحت المظلة) وتجد مثلاً هذا الحوار الدرامي ذو

---

(١) نجيب محفوظ، العري والغضب، ص ١٤٢، مجموعة الجريمة، ٩ صفحات، القاهرة: مكتبة مصر. دار مصر للطباعة.

(٢) نجيب محفوظ، الجريمة، ص ١٦٠ قصة العنوان.

(٣) أنظر هذا البحث، الحوار، ص ١٤٩ - ١٥٠

(٤) القصص المذكورة في مجموعة الجريمة نفسها.

الطابع التعبيري، في قصة (العري والغضب)، وأكثر هذه القصص توحي بالمأساة التي يعاني منها أبناء المجتمع البشري، معاناة الإنسان المعاصر.

الحوارية:

إن الشخوص في مثل هذا النوع أيضاً، هم مجرد أبواق للمؤلف، إذ يدير بينهما الحوار حتى يصل القارىء إلى النتيجة التي يريدها، وفي هذه الحوارية يجري الصدام بين أفكار مجردة، وقد اعتمد محفوظ هذا الأسلوب، في بعض قصصه التي سنتخذها نماذج نوضح من خلالها ما قلناه. ويقول محفوظ: «إن البطل في مثل هذه القصة الحوارية، هو الشخص العام الذي هو الانسان في قضاياه الكلية والرئيسية. وهذا «الانسان العام» لا يصلح للرواية التي تقوم على الوصف والسرد، وإنما يصلح للقصة التي تقوم على التفكير المجرد أحياناً والحوار، وهي ما أسميه باسم القصة الحوارية»[1]، «والحوارية قصة في جوهرها ولكنها تعتمد على الحوار. . . فمن يشاء أن يتناولها كقصة وجدها كذلك، ومن يراها تصلح للمسرح فلن يكون بحاجة إلى اعدادها مسرحياً»[2].

فما نلاحظه على هذه الحواريات أن مضامينها قريبة من المضامين التي يطرقها الكاتب في قصصه، ولا سيما القصص الأخيرة، وهي تعود إلى مرحلة معينة بما في هذه المرحلة من قلق وهموم يدفع الإنسان إلى التساؤل المفعم بالقلق، الحياة، الموت، وهل تكون النهاية لصالح هذا الانسان أم لا. . . ؟! الإنسان العام.

ونجد أنفسنا في هذه الحواريات، أمام محفوظ الروائي، بتساؤلاته، وقلقه متخذاً شكل الحوار، فلا شك أن هناك ما يثقل كاهله، هناك أفكار خاصة لا بد من معالجتها وطرحها أمام القارىء، ولو أدى به هذا إلى الخروج عن شكل القصة إلى شكل آخر، يحتل فيه الحوار حيزاً كبيراً، هذا الشكل الذي يفرغ فيه ما يقلقه والذي يحتاج إلى تركيز شديد.

ويصرح محفوظ أيضاً: «إنني لجأت إلى الحوار والنقاش، لأشارك فيما يحدث ولأقول فيه

(١) نجيب محفوظ، اتحدث اليكم، ص ١٣٢، ١٩٠، بيروت: دار العودة طـ ١، ١٩٧٧.
(٢) م. ن، ص ١٨٢.

رأيا. . . ثم - وهذا لا يقل أهمية - لأواكب الأحداث السريعة المتغيرة بهذه الأعمال القصيرة»[1].

ومن هذه الحواريات: «المطاردة»[2]، «يميت ويحيي»، «التركة»، «النجاة»، «مشروع للمناقشة»، «المهمة»[3] «جنة الأطفال»[4] وما يلفت النظر في هذه الحواريات أن الكاتب لم يقدم لنا فقرات سردية كما كان يفعل في قصصه القصيرة الأخرى التي ذكرناها، والتي لم نذكرها وهي منشورة في المجموعات القصصية نفسها.

ففي حوارية «يميت ويحيي» تجد العديد من الأسئلة، التي حاول محفوظ طرحها في عالمه القصصي، فهناك قوة تهدد سعادة بطل الحوارية، فلا تتركه يعيش في سلام، وحبيبته تحاول أن تمنعه من الوقوف أمام العدو القوي الذي يتهدده فتقول له:

- «ليتك تقنع بصدري ملاذاً لك من متاعب الدنيا.
- ليت ذلك في الامكان.
- إنه ممكن إذا أردته.
- إنه مستحيل أردت أم لم أرد.
- إنها اللعنة القديمة التي تطارد التعساء.
- الحق انها تطارد الأحياء»[5] الخ.

ويتضح موقف الفتى من خلال الحوار الذي يدور بينهما حول القوة التي تهدد سعادته:

- «أيسرك أن أرضى بالهزيمة؟
- ارض بأي شيء إلا الموت.
- وأعود إلى اللعب السعيد وقلبي يحترق بنار الهزيمة؟
- للزمن بلسم يشفي كل شيء إلا الموت.

---

(١) نجيب محفوظ، اتحدث اليكم، ص ١٩٠.

(٢) نجيب محفوظ، المطاردة، مجموعة الجريمة.

(٣) القصص المذكورة بعد المطاردة منشورة في مجموعة «تحت المظلة».

(٤) نجيب محفوظ، جنة الأطفال، مجموعة خمارة القط الأسود، ص ٧٢ - ٧٩.

(٥) نجيب محفوظ، يميت ويحيي، مجموعة تحت المظلة، ص ١٠٧، ١٠٨.

الفتى: (مشيراً إلى المصطبه) تعامل اجدادنا مع الموت بعقيدة أخرى فوهبوا الخلود.

الفتاة: لقد ماتوا وشبعوا موتاً.

الفتى: (مخاطباً المصطبة وأهلها)، قولوا انكم خالدون.

صوت من المصطبة كالصدى: انكم خالدون.

ـ : لا تخاطب الفراغ كالمجانين.

ـ : ألا تسمعين؟

ـ : إنك تصرخ في الأموات تبريراً لسفك الدماء

ـ : يا له من صوت رهيب!

ـ : متى كان للتراب صوت. . .»[1] الخ.

وتبدو الفكرة واضحة حول القوة المهددة من خلال الحوار الذي يدور بين الفتى والطبيب:

الطبيب: «نحن نثرى بفضل الأمراض لا الأوبئة.

الفتى: لكن الوباء ما هو إلا مرض كبير.

الطبيب: الوباء ينتشر انتشاراً أعمى فيهدد أبار رجال الدولة، ولذلك فهم يسخرون الأطباء لمقاومته فلا تفيد من ورائه خيراً يذكر.

الفتى: امر يدعو للأسف، ولكننا ندفع ثمن اهمالنا للبيئات الفقيرة القذرة.

الطبيب: الوباء وفد من الخارج كالعادة دائماً.

الفتى: ربما ولكنه يستفحل في البيئات الفقيرة.

الطبيب: استفحل هذه المرة في البيئات الراقية!

الفتى: ظاهرة غريبة تستحق الدراسة»[2] الخ.

والفتى يأبى الحياة تحت تهديد العدو الذي يطلق قهقهاته وسخرياته من وراء التل، رغم أن متطلبات صراعه مع العدو تجعل حياته مهددة بالتشرد، وكما تخيف الفتاة الطية

---

(١) م. س. ص ١١٠.

(٢) م. ن. ص ١١٤ ـ ١١٥.

التي لا تتقن سوى صنع الحياة، الحياة التي لا يمكن أن تستمر في ظل انتظار الخطر المهدد والترقب القلق المستمر:

- «من المؤسف أنك تحب الموت أكثر مما تحب فتاتك الجميلة الحكيمة.
- الموت أحب إلي من الخضوع لارادتك.

(القهقهة الساخرة تترامى من بعيد)»[1].

وفي النهاية يقول الفتى: سأصون كرامتي حتى الموت، فلا بد أن يتحقق الانتصار على القوة الظالمة، بالتصدي، والصمود، والمثابرة، رغم ما تستخدمه من أدوات معنوية ومادية تحيف بها ضحاياها، بواسطة عملائها المقنعين كما لاحظنا في القصة. ومن يتابع الحوار كاملاً في هذه القصة، سيقف على الفكرة التي كانت تثقل كاهل الكاتب - ولم يتردد في طرحها - وهذه القصة الحوارية وغيرها من القصص الحوارية عند محفوظ، تخدم الفكرة التي يود محفوظ طرحها والتي تقف عليها من خلال حوار شخوصه.

وهنا نجد أن محفوظ قد تحرر من أسلوب الحوار المضمن في السرد وخاصة في قصصه الأولى، والذي يعرضه على طريق الحوار في المقامات، فالحوار في المقامات كان يمثل امتداداً للسرد والوصف، ولا يقربه إلى مفهوم الحوار إلا (قال,وقلت)، ويتضح هذا الأسلوب في قصة (الشريدة) وأكثر قصص المجموعة وبعض قصص المجموعات الأخرى. فقال وهو يتنهد:

- «تقيم بها امرأة حسناء وحيدة....
- وحيدة...!
- نعم... وإلى هذا يعود السبب في أن حجرات هذا الطابق مأهولة كلها.
- لعلها ممثلة أو راقصة.
- هو ما يظنه الرقم ٢٧

فقلت مستفهماً.

- الرقم ٢٧.....؟

فابتسمت وقلت...» الخ.

فالحوار هنا ساعد في تطوير الحدث، والكشف عن آراء الشخوص وموقفهم من

(١) م. س، ص ١٢٩.

المرأة التي تنزل وحيدة في فندق ما، كما يكشف عن نفسياتهم. ويتكرر أسلوب (قال وقلت) في قصة «الزيف» في المجموعة نفسها، كما نلاحظه في بعض قصص «بيت سيء السمعة» و«حكاية بلا بداية ولا نهاية» و«شهر العسل» الخ. أما في القصص الحوارية فلا نجد لهذا الأسلوب أثراً. . . . إذ أن أسلوب (قال وقلت) يؤكد على وظيفة السارد وحضوره داخله، ويمثل إحدى نتائج النقل الشفاهي السماعي.

واستفاد الكاتب من تكنيك المسرح التسجيلي في قصته (فنجان شاي)، إذ يجري الحوار، وكأننا في مسرح، وأمامنا ستارة تظهر من ورائها المشاهد المعدة، المشهد تلو الآخر على النحو الآتي:

(تحركت الستارة، وانزاحت الستارة، ومن وراء الستارة) هذه العبارات استخدمها محفوظ قبل اجراء الحوار بين شخوصه، وقد كشف الحوار في هذه القصة عن رؤية الكاتب السياسية القومية وذلك من خلال عيني شخوصه، فيدين رجل الفضاء الأمريكي، ويؤيد رجل الفضاء الروسي، بدليل الحوار الآتي:

ولكن رجل الفضاء الأمريكي قال:

- «أيها الأخ العبقري، أمريكا هي وطن العلماء، عندنا برج بابل يعيش فيه العلماء من مختلف الأجناس عيشة الأباطرة، اذهب إلى وطنك الحقيقي (أمريكا)! وقال له رجل الفضاء الروسي:
- ليكن مسحوقك في خدمة الملايين الكادحة، في خدمة حفنة من مصاصي الدماء.

هذا الحوار جاء اثر الكلام الذي قاله الرجل الألماني:

- إنه مسحوق غامض، يكفي الغرام منه لابادة خمسين مليوناً من البشر. فقال رجل الفضاء الروسي:
- يمكن أن نستضيفك في المعهد الطبي الشيوعي.

فقال رجل الفضاء الأمريكي صائحاً:

- يمكن أن نستضيفك عامين ولكن إذا زرت روسيا تعذر عليك دخول بلادنا. .»[1].

---

(١) نجيب محفوظ، فنجان شاي «مجموعة شهر العسل» ص ٩٢ - ٩٤ بيروت: دار القلم، طـ ١ فبراير ١٩٧٢.

ويبدو أن الأشكال الفنية الجديدة التي يقدمها الكاتب في أعماله القصصية، تشير إلى حضوره الكامل لعصره وواقعه، ومحاولة اكتشافه أنماطاً جديدة من الصياغات الفنية، قادرة على احتواء مضامينه التي لا يشك أحد في صدقها وملاءمتها للمستوى الواقعي والإنساني في بناء متماسك.

كما أن شخوصه حية فلا تمثل مجرد تمثيل فقط، وإنها تدفع بالقارىء لأن يشاركها مشاعرها وأحاسيسها، وصراعها. يشاركها آراءها الاجتماعية والسياسية والفكرية، ويتعاطف مع البائسين منها، هذه الشخوص توضح من خلالها أيضاً الصراع الطبقي، وتمردها على الأوضاع الفاسدة، ومحاولتها التخلص من الأجزاء العفنة من خلال عيني شخوصه. إضافة إلى ما لمسناه من خلال عيني الكاتب وتقريره في القصص الأولى.

لمحة عن اللغة في قصص محفوظ:

إن أهمية اللغة تكمن في حيويتها، وذلك باستخدام الكاتب للأسلوب المليء بالحيوية، وألا يكون هذا الأسلوب حافلاً بالزخارف والتكلف، وإنه يمكن استخدام بعض الزخارف الأسلوبية، أو بعض الألفاظ أو التعابير العامية، إذا كان يخدم موقفاً فنياً في القصة، ويساعد على رسم الشخصية فيها[1]. لذلك فإن معرفة اللغة أمر ضروري للقاص ولكل كاتب، لأنها الشكل المادي الذي تكتسب به القصة وجودها الواقعي، والكاتب الناجح هو الذي يملك زمام اللغة ويعرف كيف يستعملها استعمالاً جيداً وان يحاول الابتعاد عن الأسلوب الركيك الهزيل المضطرب، والقصة القصيرة باعتمادها على الكلمة الحية المؤثرة المعبرة تشبه القصيدة الشعرية حيث لا مجال لكلمة زائدة أو لأي حشو لغوي.

«والكاتب الناجح يراعي مستويات شخوصه الفكرية، إلى جانب مراعاته للغة هذه الشخصيات، فلا يجعل شخصية بسيطة تنطق بالحكمة وتتحدث حديث الخبير المجرب»[2] رغم أن هناك الكثير من الشخصيات البسيطة، لا تصدر الحكمة إلا من أفواهها بينما يعجز غيرها عن هذا الحديث، ومن المهم أيضاً ألا يتحدث الكاتب بلسانه الشخصي في القصة، بل يتحدث على لسان الشخوص المختلفة في القصة وفي أثناء حوارها.

(١) محمود السمرة، في النقد الأدبي، ص ٣١، بيروت: الدار المتحدة للنشر ١٩٧٤.
(٢) عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه، ص ٢٣٥، طـ ٦، ١٩٧٦، دار الفكر العربي.

وصياغة العبارات في القصة تعتمد انتقاء الكلمات الموحية المعبرة. العبارات القصيرة التي توحي بمعنى شامل، وتضفي على الكلمة روحاً جديدة وتكسبها بعداً جديداً، من حيث موقعها في العبارة وعلاقتها مع بقية بناء القصة اللغوي. وتلعب اللغة دوراً هاماً في شكل القصة وفي جماليتها وأسلوبها، إلى جانب دورها الرئيسي في التعبير عن مضمونها، مما يرفعها إلى ذروة الابداع. إنَّ نجاح القصة يعتمد على الشكل الفني قبل اعتماده على الفكرة، لأن المضمون الصادق الرائع يفقد روعته إذا فقد جماليته الفنية والشكلية.

وان لغة الحوار بين العامية والفصحى، مشكلة تعرض لها كل من هم بكتابة قصة أو مسرحية، كما تعرض لها أكثر الأدباء منهم: مارون النقاش، فرح انطون، محمد جلال، يعقوب صنوع، محمد تيمور، عيسى عبيد، ابراهيم عبد القادر المازني، توفيق الحكيم، طه حسين، أحمد حسن باكثير، يحيى حقي وغيرهم[١].

أما نجيب محفوظ فيعتبر تطوراً للاتجاه الثالث الذي اتضح على يد المازني، فقد انطق شخوصه ألفاظاً فصحى إلا أن دلالتها وتركيبها من حيث تأخير الكلمات وتقديمها أقرب إلى العامية، فهو حوار فصيح من ناحية المفردات والاعراب، عامي من حيث تركيب الجملة ودلالات المفردات[٢] والكاتب أكثر دراية بلغة قصصه والتي تشبع عنده حساً فنياً ونفسياً.

وهناك تقنيات جديدة تطوع بعض كتاب اللغة لها، وتعتمد على أسلوب التكرار، وتقليب العبارة، وتقطيع الجملة والاستنكار والاستفهام، للتعبير عن غرض فكري يهدف إليه الكاتب من خلال صياغة العبارة. والآن لنلقي نظرة موجزة على اللغة في بعض قصص محفوظ القصيرة، فنحن إذا أردنا أن نعطي اللغة حقها الكامل فإننا نستطيع أن نكتب رسالة (أطروحة) كاملة.

---

(١) يوسف الشاروني، دراسات أدبية، ص ١٣٠ - ١٣٤، ١٤٢ - ١٤٣ - ١٥٣ أدباؤنا يواجهون المشكلة، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية لأصحابها حسن محمد وأولاده، ٩ شارع عدلي باشا بالقاهرة.
وانظر: ابراهيم الكاتب، لابراهيم عبد القادر المازني - المقدمة، ط ١

(٢) المصدر الأول، ص ١٤٦ وانظر: طه عبد الفتاح مقلة، الحوار ص ٧٩ - ٨١ وانظر أيضاً: ابراهيم أنيس، مستقبل اللغة العربية المشتركة، ص٦٢، القاهرة: معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٥٦.
وانظر: الهلال، عدد خاص بنجيب محفوظ، ص ٤٦ - ٤٧ فبراير ١٩٧٠.

إن اللغة في مجموعة محفوظ الأولى، وخاصة في قصة العنوان «همس الجنون» وفي المقدمة بالذات، كانت أقرب إلى اللغة المقالية، فمن يطلع على أدب المقالة يجد تشابها بين هذه المقدمة في أسلوبها وبين أسلوب المقالة[1]. وإذا انتقلنا إلى الفقرات السردية في القصة نفسها، نجد أن اللغة غلب عليها تقرير الكاتب المباشر عن الشخصية، إذ أنه لم يستخدم الكلمة الموحية المعبرة، «كان إنساناً هادئاً أخص ما يوصف به الهدوء المطلق» ويستطيع القارىء أن يعود إلى فصل «قضية الفقر» ليلاحظ ذلك تجنباً للتكرار، ولنقرأ السرد الآتي في قصة «الورقة المهلكة»:

«وقيل في ذلك أن الرجل رجع يوماً إلى مخدع عشيقة له على غير موعد فوجدها بين يدي أحد أتباعه، فكبر عليه الأمر وأعماه الغضب، فاستل خنجره وقتل به الاثنين، وقبض عليه وعلى عصابته، وامتدت يد القانون إلى مدينة الصفائح منبت ذلك الشر، وانتهى الأمر فشنق أبو سنة، وسجن اتباعه، وهدمت المدينة المظلومة. وسبحان من له الدوام يا بك... !»[2]

وفي موطن آخر تجد تعليق الكاتب ولغته بكل وضوح.

«الغالب على أحاديث الشبان في هذه الأيام أن تتجه نحو غرضين: النساء والسياسة، وحول هذا الموضوع دار الحديث في مجتمع من الأصدقاء كان من حظي المشاركة فيه محدثاً ومنصتاً»[3].

ومثل هذه اللغة تغلب على أقاصيص محفوظ في مجموعته الأولى، وبعض الأقاصيص في مجموعاته الأخرى، عدا الحواريات، والقصص الايحائية الرمزية. وهذه عبارات جاهزة صريحة خالية من التلميح والايحاء الجذّاب: «نظرة ملتهبة» فصوبت إلى عينيه نظرة ملتهبة، وتمتمت بجرأة وهي تهز رأسها الصغير «كلا»، فخفق قلبه وتدافعت أنفاسه ووقف حيالها كالمسحور المذهول، ثم تبعها على الأثر لا يلوي على شيء[4].

---

(١) كمال اليازجي واديب معلوف، المنتخب من أدب المقالة، بيروت: دار العلم للملايين، طـ١ ١٩٧٥، أيلول.

(٢) نجيب محفوظ، الورقة المهلكة، مجموعة «همس الجنون» ص ١٩٤.

(٣) نجيب محفوظ، الشريدة، المجموعة نفسها، ص ٢٨.

(٤) نجيب محفوظ، حلم ساعة، ص ٢٠٧.

وحاول الكاتب اضفاء الشفافيه على اللغة ، واضفاء جو من الرومانسية بقوله : «فأحس احساس الحران هب عليه نسيم بارد معطر بالياسمين، ونظر إلى وجهها الذي كسا الشاطىء بياضه حمرة، كأنه غمسه في الشفق وقال برقة. .»[١]

واللغة عند محفوظ تخدم الشخصية المتأزمة المحرومة، رغم أنها تغلب عليها لغة الكاتب «ترى كم أسرة من الأسر التي يشقى بها أمثال«ابراهيم حنفي» يمكن أن تسعدها النقود التي أخسرها كل ليلة في النادي؟!»[٢] وهنا يعمد الكاتب إلى استخدام تقنية تعتمد على الاستفهام والتعجب للتعبير عن غرضه من القصة. ونجد مثل هذا الأسلوب في أكثر قصص الكاتب، فتارة يستنكر، وتارة يستفهم، وتارة يكرر بعض الكلمات، كما جاء في قصة «يقظة المومياء» في السرد بتكرار كلمة (فرنسي) للتأكيد على مسار القصة وأن هذا الشخص مهتم بفرنسا أكثر من اهتمامه بوطنه وشعبه، مهتماً بسياسة فرنسا، ونجد مثل هذا التكرار في قصة «خمارة القط الأسود» : «جاء متجهماً وعاد متجهماً ثم جلس متجهماً»[٣].

فهذا التكرار لكلمة (متجهماً) يخدم الحالة النفسية لدى الشخصية والتي يريد الكاتب أن ينقل لنا من خلالها أثر الوضع السياسي والاجتماعي على شخوص قصته فلا بد أن هناك ظروفاً أثرت عليه حتى جعلته بهذه الحالة (متجهماً).

والبناء اللغوي في قصة (يقظة المومياء) و (الشر المعبود) و (صوت من العالم الآخر) يستمد لغته من التاريخ ، فمحفوظ يستحضر أحداث التاريخ الفرعوني الماضي، ليعكس صورة الحاضر أو ليوضح الفكرة الفلسفية التي يريد نقلها إلى القارىء.

إضافة إلى ذلك فإن لغة المومياء رمز الشعب المصري، ولغة الشيخ في «الشر المعبود» لغة ثورية رمزية، أما اللغة في قصص المجموعة نفسها فتبدو لغة واقعية ناقدة للأوضاع الاجتماعية والسياسية، والاقتصادية، في تلك الفترة، بمؤثراتها الداخلية والخارجية.

كما تظهر في قصة (يقظة المومياء) اللغة التي تميل إلى لغة المقالة الإنشائية، وما فيها

---

(١) نجيب محفوظ، حياة للغير المجموعة نفسها، ص ٢١٠ ـ ٢٤١.

(٢) نجيب محفوظ، الجوع، مجموعة همس الجنون، ص ١٥٨.

(٣) نجيب محفوظ، خمارة القط الأسود، مجموعة خمارة القط الأسود ص ١٢٨.

من وصف بياني. إلى ذكرى عبقرية الفراعين الخالدة، (التأويه تحت اطلال الوادي) و(تضاعيف الليل)[1] الخ، هذا إضافة إلى لغة القصص الواقعية النقدية، الصارخة ضد ذُلة الفلاح المصري.

وتأتي اللغة في بعض الأحيان ملونة باللون الوعظي، كما في قصة «الثمن»: «فوجدت نفسها في دنيا الشذوذ، هكذا الدنيا قاسية، لا قلب لها، والناس لا يرحمون..»[2].

إذ ترك محفوظ الفتاة وذكرياتها، وحاول أن يقدم موعظة أو خطبة قاسية عن الحياة والبشر، وما تتسم به الدنيا من قسوة وظلم، كما حدثنا عن حيوانية البشر وطموحهم بما يعكس لنا رؤيته للناس والحياة، وحاجة القصة إلى التركيز والبعد عن المباشرة في الأسلوب أمر هام، ومبدأ ضروري من مبادىء القصة القصيرة سواء في هذه القصة أو باقي قصص المجموعة، إلا أن هذه القصة، وقصة «بذلة الأسير» تعتبران أكثر قصص المجموعة تميزاً، ويعود ذلك إلى طبيعة المفارقة فيهما والأسلوب المركز أكثر من غيرهم من القصص، وما تتركه من أثر عميق في نفس القارىء فيحمله على التعاطف مع الإنسان والمأساة التي يعانيها، كما أنها أقصر قصص المجموعة.

وهذه موعظة أخرى: «إياك والسخرية من الناس، أو الهزء بالبؤساء، فأنت تجهل الدور الذي تعده لك الأقدار غداً»[3]. واستخدم الكاتب لغة الهذيان في قصة «الهذيان» ليوصلنا من خلال هذه اللغة إلى الفكرة التي يود نقلها إلى القارىء، وإلى القضية التي يعالجها في قصته، محاولاً أن يبعد القارىء عن الملل بتنويع اساليبه الفنية. وبهذا الأسلوب يخدم الحالة النفسية للشخصية، رغم أنها تغلب عليها لغة الكاتب وتعليقه «الخيانة شيء قذر»[4].

والسرد في قصص محفوظ فيض من الأفعال الماضية، لاحت، كنت، فكرت، تبين، عشت الخ. وتجد تعاقب الأفعال الماضية والمضارعة، المسبوقة بحروف العطف مما يبعد القصة عن جو الحيوية، ويبعد القصة عن التركيز حيث يتوالى الفعل داخل القصة ببطء، كما

---

(١) انظر في فصل قضية الحرية وقضية الموت من هذا البحث.
(٢) نجيب محفوظ، الثمن، مجموعة همس الجنون، ص ٢١٨.
(٣) نجيب محفوظ، ثمن السعادة، المجموعة نفسها، ص ٢٠٤.
(٤) نجيب محفوظ، انظر فصل قضايا المرأة من هذا البحث.

لاحظنا في الفقرات السردية في قصص محفوظ، سواء الأولى أو المجموعات الأخرى عدا الحواريات، كما أنه يستخدم الفواصل بين العبارات السردية التي تؤدي إلى إطالة الجمل، أما من الناحية الزمنية فإنها تشكل همزة الوصول التي تصل كل جملة بالتي تليها. ومن شأن الصيغة الماضية أن تحصر وقوع الحدث في زمن انتهى، ومن شأنها أن تعكس الواقع الحاضر المعاش من خلال هذه الصيغة الماضية.

وهذا لا يمنعنا من القول أن محفوظ كان يؤسس فنه القصصيّ على قاعدة صلبة، وإذا كان هناك بعض الأمور التي حكمت تطور محفوظ، برزت في هذه المرحلة كالمصادفة والنمطية، والتقرير المباشر، وتدخل الكاتب بتعليقاته، غير أن هذا لم يمنع من التطور الفني في المرحلة القصصية اللاحقة.

أما البناء اللغوي في قصة تحت المظلة، فيعتمد على الكلمة التي هي أقرب إلى التلميح منها إلى التصريح، المليئة بالرموز البعيدة عن التعقيد: «ولكن أحداً لم يبرح مكانه خشية المطر، وقد انهل انهلالاً مخيفاً وقعقع الرعد»[1] أجل ها هم معلقون في الهواء غائصون في الظلام، كأنما يعيشون في الزمن الذي لم تكن الأعين قد خلقت فيه بعد، وكل يد تلامس اليد المجاورة عند تناول الجوزة ولكن يد من هي؟ أي شخص وأي هوية؟[2]

لغة الحوار:

أما لغة الحوار، فنلاحظ أن محفوظ كتب القصص في مجموعته الأولى، وفي مجموعاته التالية، في كلمات عربية فصيحة في الحوار كما كتبها في السرد. وقد قال الدكتور (طه حسين) إن روعة قصص محفوظ تأتي من لغتها، التي لم تكتب في اللغة العامية المبتذلة، ولم تكتب في اللغة الفصحى القديمة المتقعرة الألفاظ، التي يشق فهمها على أوساط الناس، وإنما كتبت في لغة وسطى يفهمها كل قارىء لها، مهما يكن حظه من الثقافة، ويفهمها الأميون إن قرئت عليهم، وهي مع ذلك لغة فصيحة نقية لا عوج فيها ولا فساد. وقد تجري فيها الجملة العامية أحياناً حين لا يكون منها بد فيحسن موقعها وتبلغ منك

---

(1) نجيب محفوظ، تحت المظلة، قصة العنوان، ص ٦، ٧، ٨

(2) نجيب محفوظ، الظلام، مجموعة تحت المظلة، ص ٣١.

موقع الرضا. وهذا ما نلاحظه بشكل واضح في قصة «هذا القرن»[1]، التي سبق وتحدثنا عنها في الصفحات السابقة.

ففي الحوار الذي جرى في هذه القصة، انطق محفوظ شخوصه. وعبّر عنها بألفاظ فصيحة سهلة غير متقعرة الألفاظ. يستطيع فهمها كل من يقرأها أو يسمعها. رغم أن العبارات واضحة جداً. خالية من التلميح يغلب عليها الأسلوب التقريري المباشر. ولعلّ اشتغاله بالصحافة أثّر في ذلك، إلاّ أنه بهذه الاضافات التقريرية التي يقدمها الكاتب، تتكامل جوانب الشخصية بالرغم من خلوها من التفاعل الدرامي.

والعبارات الآتية في الحوار، عبارات موحية رمزية، وكأنها تبوح بأبعاد القومية. عبارات غير مقصودة لذاتها. وتتطلب من القارىء أن يعيد النظر فيها أكثر من مرة ليقف على دلالاتها:

- «وهذا القط الأسود، هو شيء محسوس لا شك فيه.
- أجل انه الخيط الذي سيوصلنا إلى الحقيقة.
- ها نحن نقترب من الحقيقة.
- كان هذا القط إلهاً في عهد أجدادنا.
- وذات يوم جلس على باب زنزانة ثم أذاع سر الحكاية...»[2].
- «وهدد بالويل.
- ولكن ما الحكاية؟
- كان في الأصل إلها ثم سخط قطاً...»[3] الخ.

فالعبارات في الحوار السابق أقرب إلى التلميح منها إلى التصريح. إذا أنها لم تخل من الرموز البسيطة الواضحة، التي استخدمها الكاتب كقناع لينقل من خلالها فكرته إلى القارىء. ونجد مثل هذا الحوار في أكثر قصص محفوظ المنشورة في «خمارة القط الأسود»،

---

(١) نجيب محفوظ، هذا القرن، مجموعة همس الجنون، ص ١٤٦، وانظر: هذا البحث، فصل قضية الفقر (الحوار)، ص ٢١.

(٢) نجيب محفوظ، خمارة القط الأسود، ص ١٣٧.

(٣) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

و «حكاية بلا بداية ولا نهاية» و «شهر العسل» و «الجريمة»، و «تحت المظلة»، وبعض قصص «بيت سيء السمعة».

ومما يلفت النظر أيضاً في الحوار عند محفوظ، أنه يستخدم الفراغات مكان الكلمات التي لا يريد أن ينطق بها،حتى يجعل حواره واقعياً. فينوّع في أسلوبه، ويتوقف عن الكلام. وهذا ما يحدث في الحياة اليومية بين الناس عندما يتحدثون عادة. وتشير إلى الشرود الذهني الذي يصاب به بطل القصة أو الشخصية في القصة. كما أنّ اللغة في مثل هذا الأسلوب الايحائي هي لغة الشخوص الحية، لا لغة الكاتب. لغة قلقة تخف فيها الفواصل أحياناً.

ومن يتأمل هذه الجمل الحوارية في هذه القصة التي ذكرناها، يجد أنها تتسم بالقصر. ولهذا أهمية في توليد الايقاع القصصي. ولكنّ هناك جملاً حوارية خاصة في بعض القصص. وفي القصص الحوارية، تلاحظ تدخل الراوي في الحوار قبل شروع الأشخاص في الكلام، وذلك بتصويره لحالات الأشخاص الخفية والظاهرة:

- «الزوجة: (معاتبة) كفّا عن النزاع فلم تعودا صغيرين.

الأحمر: (فخوراً) لولاي ما دامت لنا الحياة الزوجية.

الأبيض: (في امتعاض) الحق انه لولاي لانفصمت العروة الزوجية في اعقاب شهر العسل!

الأحمر: (ساخراً) أي فضل لك في شهر العسل؟!

الزوجة: (مغطية وجهها) يا للفضيحة... اخفضا صوتكما!

الأحمر: (متذكراً أوجاع الكبد) آه...»(1) الخ.

ويستخدم محفوظ أسلوب التكرار كتقنية جديدة، يطوع اللغة لها كما جاء في الحوار الآتي، بتكراره كلمة «صرواح» وذلك للتعبير عن غرض فكري أو قضيّة يريدها، من خلال صياغة عبارته سواء هذا التكرار أو غيره.

- «جنود مظلات؟

- نعم

---

(1) نجيب محفوظ، المطاردة، مجموعة الجريمة، ص ١٥، ١٦.

- صرواح؟

- هبط الجنود في واد ضيق تكتنفه الجبال.

- صرواح؟»[1]

ويتكرر الأسلوب نفسه في حوارية «التركة».

- «إنه بيت مهجور، ألا تدرك ذلك؟ جثة أبيك الآن في المشرحة. وستدفن كجثة رجل مجهول، ولن ينبس المخبر - إذا كان حقاً مخبراً - بكلمة. وسيظل البيت مغلقاً مهجوراً زمناً غير قصير. ولكنّه يكفي لقتلنا جوعاً وعطشاً. وهناك الأرواح.

- الأرواح!».

وأيضاً الحوار الآتي في القصة نفسها:

- أو حتى يحل بنا الموت.

- «أو حتى يحل بنا الموت.

هذا إلى جانب استخدامه الاستنكار والاستفهام للغرض نفسه:

- «لم قبلت الدعوة يا سيئة الحظ؟

فواصلت النحيب دون أن تجيب فقال:

- لعله ضميرك الذي أغراك بقبولها؟

فقالت وهي تنشج!

- قبلتها إكراماً لك.

فقال متقززاً:

- ولكنك تبغضينني كالموت!

- أنا!؟»

(1) نجيب محفوظ، ثلاثة أيام في اليمن، مجموعة تحت المظلة، ص ٨٢.

وغيرها من الجمل الحوارية، التي يظهر فيها استخدام محفوظ لمثل هذا الأسلوب في قصصه، وفي حوار شخوصه.

حتّى اللغة الصوفية، لم يغفلها محفوظ. إذ نجد نموذجاً لهذه اللغة في قصة «حكاية بلا بداية ولا نهاية». إلى جانب كون هذه اللغة ايحائية رمزية معبرة:

فيتمتم الشيخ تغلب الصناديقي بهدوء العلماء:

- «ما أجمل الهدى بعد الضلال، ما أجمل الاستقرار بعد التشرد. ما أجمل الجلال بعد البهيمية. إنّه مولاي الأكرم، الذي بلغ بجده المراد وكفى!». إضافة إلى استخدامه المصطلح الوصفي (المريدون).

هذه اللغة الصوفية المشحونة، المتوترة، القريبة إلى لغة الوقائع العلمية، ولغة (علي عويس) الثورية العلمية. كما اتضح لنا في فصل العلم والدين ومن خلال الحوار. وإن لغة (علي عويس) تأخذ شكل الادانة للخرافات والظلم الاجتماعي والطبقي.

تقابلها لغة الدين الذي ينطق بها (الشيخ محمود الأكرم). وحيث تتعانق اللغتان في النهاية. وتبين أن العلم ما هو إلاّ لغة إيمان جديدة.

والعبارات في هذا الحوار قصيرة خاطفة. والكلمات موحية معبرة رامزة مختارة. وكذلك الحوار في قصة «روبابيكيا» يمتاز بالقصر والكلمة المعبرة إلى جانب التكرار والاستفهام والتعجب:

- «كأنك خارج من قبر.
- كأني خارج من قبر.
- ما حدث لك؟
- ذاك تاريخ طويل.
- ولكن زواجك فشل! . . . أجل.
- ووقع الطلاق! . . . لا أدري.
- وكيف تلاشى شكلك الآدمي؟
- فتردد قليلاً ثم سأله: ألك أعداء؟
- ليس لي أصدقاء.

سأقص عليك قصتي، فمنذ. . . وتوقف حائراً ثم تمتم: الحق إنه لم يعد لي علم بالزمن. . . .

- اهمله كما يهملنا. . .»[1] الخ.

إنّه حوار مركز، مكثف، ذهني يقترب من الحوار الفلسفي حول طبيعة الأشياء والحياة. ويلجأ الكاتب أيضاً إضافة إلى ما ذكرناه إلى استخدام الفواصل بين العبارات، بمقدار ما يمليه عليه الموقف في زيادة الإيحاء والتعبير:

- «ما أكثر أخبارها، وما أقلها، حدث واحد يتكرر إلى ما لا نهاية: زواج، طلاق، زواج، زواج، طلاق، زواج.

- ما أعجب ذلك! . . . . - ما أعجب ذلك!

- يا لها من امرأة! . . . . - يا لها من امرأة! الخ»[2].

أما في قصة «النوم» فيقطع الكاتب أحداث القصة؛ ليوضح ناحية نحوية، ثم يعود إلى مجرى الأحداث. ويتابع قصته على النحو الآتي:

- «أنت مدرس عربي، حسن. هل عرفت فعلاً بلا فاعل. . . ؟

- اللغة بحر بلا حدود.

- مات محمد، محمد فاعل، ولكن أي فاعل هذا!؟

ولذلك فإني أبحث عما أريد خارج نطاق اللغة. . .

وجاء الجرسون لينظف الرخامة فسأله:

- كيف تبرز مطالبتك الزبائن بأثمان الطلبات؟

ويتابع الأحداث.

- حضرتك رأيت كل شيء طبعاً؟

---

(١) نجيب محفوظ، روبابيكيا، مجموعة حكاية بلا بداية ولا نهاية، ص ١٥٠.
(٢) نجيب محفوظ، النوم، مجموعة تحت المظلة، ص ٢١ - ٢٢.

ـ سوف تدعى فوراً إلى المحقق!

ـ أي محقق يا هذا. . .»[1] الخ.

هذا الأسلوب يخرج في ظاهره عن سير الأحداث في القصة. إنّه يستحضر من الكاتب ليضيف أبعاداً فكرية إلى نسيج القصة. أو يشبع حساً فنياً وشعورياً لديه. ويجسّد من خلاله فراغ الحياة أو سخريته أو قرفه منها.

ومن أساليب التقنية الجديدة، أن يقدّم القاص لقصته بعبارة أو كلمة، ترتبط ضمنياً بفحوى القصة ومحتواها، أو بالفكرة التي يريد الكاتب أن يصل إليها القارىء، فيقدم للقصة بهذه العبارة:

«اقتنعت أخيراً بأن عليّ أن أجد زعبلاوي»[2].

والعبارة الآتية:

«ما المخرج من هذه الوكسة؟!.[3].

فالعبارة الأولى ترتبط بما يرمي إليه الكاتب من قصته، وهو ضرورة الاستمرار في البحث لمعرفة المطلق، والوصول إلى ما ينشده الإنسان العام، المنقذ المخلص له من الأوبئة والداء المنتشر في جسده. . . الخ.

والعبارة الثانية، دليل واضح على أن الشخصية في القصة قامت بعمل يحاسب عليه القانون. إجرام، قتل، وكيف يمكن الخروج من هذه الوكسة التي وقع فيها؟ إذ تحدث في نهاية القصة جريمة قتل:

«واندفع بيومي هارباً وهو ينتفض، ناسياً السكين في صدر الرجل. ملوث العنق والجلباب ـ وهو لا يدري ـ بالدم. . .»[4]. فمثل هذه العبارات التي بدأ بها الكاتب قصته هي عبارات موحية وكأنها تبوح بأبعاد القصة، أبعاد جديدة، أو رمزية، سواء القريبة منها أم البعيدة.

---

(١) المصدر السابق، نفس الصفحة.

(٢) نجيب محفوظ، زعبلاوي، مجموعة دنيا الله، ص ١٣٧.

(٣) نجيب محفوظ، قاتل، المجموعة نفسها، ص ٨٣.

(٤) المصدر السابق، ص ٩٦.

ولم تخل قصص محفوظ من بعض الألفاظ الفصيحة، التي عبّر محفوظ بها عن شخوصه، وكان تركيبها أقرب إلى العامية: «كفى الله الشر»[1]، و «ربنا يتوب علينا»[2] و «ربنا يأخذ بيدها»[3].

وغير ذلك من العبارات ذات التعبير العامي في ألفاظ عربية فصيحة. ولا ننكر أنّ الألفاظ والعبارات الأخرى التي استخدمها محفوظ في قصصه كانت قوية متينة بعيدة عن العامية المبتذلة. بعيدة عن التقعر اللفظي والتعقيد، والتي يستطيع أن يفهمها كل من يقرأها، أو يستمع إلى قارئها.

وقد يتوسّل محفوظ أحياناً بالألفاظ العامية كما فعل الجاحظ. وذلك إمعاناً في حيوية العبارة: «طنبورة، سمكة، عنارة، شلظم»[4] إلى غير ذلك من الألفاظ. وهو ولا شك قريب من الجاحظ في استخدام بعض الألفاظ السوقية في (البخلاء)[5]، وذلك ينم عن موهبة الكاتب البارعة في التصوير.

وعن اللغة يقول محفوظ:

«اللغة مشكلة. فإن علينا أن نصف الحياة اليومية بلغة خصصت من قديم للفكر والسياسة والفلسفة والدين. «ومن أول الأمر قررت ألاّ أهجرها إلى لغة أخرى. ولكن أن أطوعها لأغراض الفن القصصي. فكان صراعاً مستمراً، وأعتقد أني أسير فيه كمن يحمل أثقالاً ولكني أتخفف كل يوم من ثقل»[6].

إن اللغة العربية لغة حيّة، بليغة فصيحة، تعرضت ألفاظها للتولد والاندثار. كما طرأ على اللغة اصطلاحات دينية، وسياسية، وفلسفية معقدة، لا يفهمها كل من يقرأها. ويحتاج فهمها إلى التوقف لحظة أو مراجعة قواميس، ومعجمات اللغة. لذا فإن استخدام كلمات مألوفة فصيحة سهلة تؤدي المعنى أو توحي إليه، أفضل من استخدام كلمة معقدة

---

(١) نجيب محفوظ، دنيا الله، مجموعة دنيا الله، ص ١٣.
(٢) نجيب محفوظ، الجامع في الدرب، مجموعة دنيا الله، ص ٦٠.
(٣) نجيب محفوظ، جوار الله، المجموعة نفسها، ص ٢٩.
(٤) نجيب محفوظ، الجامع في الدرب، ج. ن، ص ٥٦.
(٥) جميل جبر، الجاحظ في حياته وأدبه، ص ٣٤ - ٣٩، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٧٤.
(٦) نجيب محفوظ، أتحدث إليكم، ص ٦١، ٢١٢، بيروت: دار العودة، ط ١، ١٩٧٧.

يصعب فهمها بسهولة وتدفع بالقارىء إلى الملل من القراءة والابتعاد عن المطالعة .

لذلك يلجأ الكاتب في مثل هذا الموقف ، إلى تطويع اللغة ، بانتقاء الألفاظ السهلة البعيدة عن التعقيد ،بحيث يستطيع أن يفهمها القارىء العادي والمثقف بقليل من التركيز . إذ لا فائدة من الكاتب دون وجود القارىء الذي عليه أن يقرأ ويفهم ما يرمي إليه الكاتب من معنى قريب أو بعيد في قصته . ومما يجعل القارىء مشوقاً إلى قراءة القصة أيضاً ، ما يطرحه الكاتب من قضايا ، وتساؤلات يعاني منها الإنسان الفرد والإنسان العام . كل ذلك إلى جانب اهتمام الكاتب باللغة والإعراب ومراعاة ذلك في كتابة قصصه ورواياته .

كما أن استخدام اللغة الفصحى السهلة الألفاظ البعيدة عن التعقيد ، وعن العامية المبتذلة له أثره في جميع الأقطار العربية . لأن اللغة الفصحى البسيطة يفهمها كل قارىء في أي قطر عربي . فإذا لجأ الكاتب إلى استخدام العامية وترك الفصحى ، وهجرها نهائياً ، فإنه يؤدي بكتاباته إلى الفشل . فاللهجات تختلف من قطر إلى آخر ، ومن قرية إلى أخرى . فهناك لهجات عراقية لا يفهمها المصري . ولهجات أردنية لا يفهمها السوري أو اللبناني ، والعكس صحيح . ومن هنا يلجأ الكاتب إلى تطويع لغته حتى تناسب الفن القصصي والقارىء في أي قطر كان ، وحفاظاً على الوحدة اللّغوية .

***

الفصل التاسع

المكـــان

«إن المكان من عناصر البناء القصصي الذي تدور فيه الأحداث، وتتحرك الشخصيات»[1]. فكل حادثة لا بدّ أن تقع في مكان معين، وترتبط بظروف وعادات ومبادىء خاصة بالمكان الذي وقعت فيه. وهذا يضفي على جو القصة حيوية، لأنه يمثل البطانة النفسية للقصة. ويسمى هذا العنصر(Sitting). ويقوم بالدّور الذي تقوم به المناظر على المسرح بوصفها شيئاً مرئياً يساعد خيال القارىء. وتزداد أهميته عندما يساعد على فهم الموسيقى المصاحبة للمسرحية، أو القصة السينمائية. وأخيراً يصبح التصوير مهماً أحياناً، حتى أنه يكاد يقوم بدور الممثل في القصة، بأن تكون له قوة درامية.

«وهناك نوع من القصة يسمى القصة العصرية (Period Novel). وهي لا تحاول أن تطلعنا على الحقيقة الإنسانية التي تصدق في كل عصر. بل تكتفي بالمجتمع في مرحلة انتقال، وبالشخصيات التي لا تكون حقيقة، إلاّ بمقدار تمثيلها للواقع، أو لذلك المجتمع»[2]. ويلعب المكان أو البيئة ـ بصورتها القائمة، وتقاليدها، وعادات الناس فيها، وعلاقاتهم بعضهم ببعض دوراً أساسياً في القصة لإظهار المضمون الاجتماعي للقصة أو السياسي وغيره.

وقد يعطي الكاتب الأولوية للبيئة الداخلية والمغلقة، أو البيئة الخارجية والمفتوحة،

---

(١) عزيزة مريدن، القصة والرواية، ص ٣٠، دمشق: دار الفكر العربي، ١٩٧٩.
(٢) عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ص ١٩٥.

أو البيئة الدينية، وغير الدينية، والاجتماعية أو قد يوليها للمناخ السياسي، أو النفسي أو الإنساني، وذلك بحسب مضمون القصة. فيخضع شخوصه لهذه البيئة التي تتناسب والأحداث الدائرة فيها.

وقد يجعل الكاتب المكان مقدمة للقصة وممهداً لها. ثم يبدأ بذكر الحدث أو رسم الشخصية. وقد يرسمه في ثنايا القصة. وقد يأتي ذكره خلال الأحداث أو عند تصوير الشخصية. وعند تصوير المكان لا بدّ من تصوير الجو العام، حتى يحس القارىء بكل ما يحيط بالأحداث إحساساً دقيقاً[1].

المقهى :

«أنا أعتبر القهوة معرضاً، ليس عندنا صالونات أدبية بالمعنى المفهوم، المقهى تجمّع لكل أنماط البشر. القهوة لعبت دوراً في الأدب، والسياسة، أغلب مظاهرات سنة ١٩١٩، كانت تدبر في المقاهي»[2].

لقد نجح محفوظ في اختيار المكان مسرحاً لأحداث قصته، فهو يختار في قصة «همس الجنون» مجلساً منعزلاً على طوار القهوة. إذ يدخل بنا الكاتب إلى هذا المكان بعد الانتهاء من مقدمة القصة التي شغلت صفحة تقريباً، بمضمون قصته. وفي هذا المكان يصف لنا الكاتب الحالة التي كان عليها بطل القصة أثناء جلوسه على طوار القهوة: «كان هدوؤه يشمل الظاهر والباطن، الجسم والعقل، الحواس والخيال. كان تمثالاً من لحم ودم، يلوح كأنما يشاهد الناس، وهو بمعزل عن الحياة جميعاً»[3]. هذا الطوار مكان متحرك مفتوح مؤقت يوحي بعدم الاستقرار. والبطل في جلوسه عليه، يشاهد الرائحين والغادين، أناساً مختلفي المشارب والأهواء. فيتمعن بأنماط الناس، فاحصاً ومنتقداً إياهم، متسائلاً عما يقومون به من أعمال. فيتساءل حول العمال الذين يرشون الرمل ثم يكنسونه ويلمونه، فلماذا يرشونه إذن؟!)[4].

---

(١) المصدر الأول، ص. ن.

(٢) مع مفيد فوزي، أسماء لامعة، ص ٢٩، مطابع مؤسسة روز اليوسف، مكتبة مدبولي، رقم الايداع ٤٢٩٧/ ١٩٧٤.

(٣) نجيب محفوظ، همس الجنون، ص ٥.

(٤) المصدر السابق، والصفحة نفسها.

ثم تراه قد ازداد صراعاً مع نفسه، ومع التناقضات التي يراها تحدث أمامه في المجتمع. كان ذلك في مطعم أثناء مروره إلى المقهى ورؤيته لرجل وسيّدة يجلسان وأمامهما دجاجة، وعلى بعد منهما غلمان عرايا إلاّ من أسمال بالية. فلم يرتح لهذا المنظر، إذ همس له عقله أن يرمي الدجاجة إلى الغلمان، وفعل ذلك. . . »[1].

إذن هدوؤه تحرك ولم يبق على ما هو. حدث تطور فكري للشخصية لما رآه. فالغلمان ينظرون، يشتهون ولا يأكلون «ينبغي أن يأكل الغلمان مع الآخرين». ولقد اتضح لنا من خلال المكان وما حدث فيه من مواقف رؤية الكاتب الفكرية، بما تحمله من مضامين اجتماعية وسياسية يشوبها قليل من الرمزية ليستطيع من خلالها مواكبة الأحداث، والزمان التي كتبت فيه القصة. وهذا المكان وفرّ للشخصية عنصر الملاحظة، والتكامل، والمراقبة والمعايشة، فدفعه إلى القيام بعملية الرمي والصفع والتساؤل[2].

وقد وهب المكان هنا للشخصية الإحساس بالسعادة، لأنه نفّذ ما يجول بفكره وحقق شيئاً مما يعتمل في صدره من فترة أليمة عانى فيها بطل القصة من الظروف القاسية التي كانت محيطة بالمجتمع المصري، خاصة الفئة الفقيرة من المجتمع والطبقة الوسطى، من استبداد واستعمار واقطاع. هذه الحياة كانت هي الدافعة ببطل القصة إلى القيام بالأعمال التي قام بها، وسبق ذكرها في الفصل الأول من هذا البحث. أو ضاق بكل شيء وتحوّل هدوؤه إلى حركة.

أما المقهى في قصة «الورقة المهلكة» فكان المكان الذي لجأ إليه بطل القصة «دانش» كي ينسى همومه، ومرضه العضال، ويبعد عنه الملل فترة من الوقت بتمتعه باللهو والمسرة، اللهو البعيد عن النساء والغناء والرقص. إذ أنّ هذه الأمور أصبحت ألفاظاً لا معنى لها عنده. والتي كان يتمتع بها في «حانة سان جيمس» وهذه الحانة تركها «دانش» إلى المقهى الذي يقع في مدينة الصفائح، ويدخل بنا الكاتب هذا المكان في الفقرة الثانية من القصة. وقد بدأ الكاتب بوصف المكان: «كان البناء مكوناً من قسمين: واحد مسقوف رصت به موائد الطعام الخشبية التي يتناول عليها الطعام عمال المصانع القريبة، والآخر

---

(١) م. ن، ص ٧٠.

(٢) أنظر هذا البحث فصل قضية الفقر، الفصل الأول.

مكشوف معشوشب الأرض . . .»[1] الخ. وتابع وصفه للمكان المحيط بالقهوة فكل شيء فيه حديث. وهذا الوصف جاء به الكاتب ممهداً، وليقارن من خلاله بين المكان الحالي الذي يقوم المقهى بالقرب منه، وبين المكان نفسه قديماً.

ومن خلال ذكريات «دانش» بطل القصة أثناء جلوسه في هذا المكان أيضاً، عرفنا ما كان عليه المكان قبل ذلك: «نعم إن الصورة التي انتزعها رأسه من المكان في تلك الليلة القمراء ناقصة . . . ولا تنقص شيئاً تافهاً، بل تنقص مدينة كاملة . . . مدينة الصفائح الغريبة . . . كانت تقع أمام القهوة مباشرة على بعد عشرة أمتار من مدخلها، وكانت مبانيها أكواخاً من الصفائح التي علاها الصدأ. تأوي رجالاً ونساء وأطفالاً، وترعى في عرضاتها المعز والكلاب . . . أين يا ترى هذه المدينة؟ أم تراه اشتبه عليه الأمر؟»[2].

ومن خلال حديث النادل الذي يعمل في القهوة، وكلام صاحب القهوة مع (دانش)، وصلنا إلى أن الورقة المهلكة التي رمى بها دانش إلى «أبي سنة»، أدت إلى هلاكه وإلى تدمير مدينة وتشريد أهلها: «وامتدت يد القانون إلى مدينة الصفائح منبت ذاك الشر. وانتهى الأمر فشنق أبو سنة، وسجن أتباعه، وهدمت المدينة المظلومة . . . وسبحان من له الدوام يا بك . . . !»[3].

«كان (دانش) يصغي إلى محدثه في ذهول. وسمعه يختتم حديثه بلهجة مريرة ساخطة، فسرت في جسمه هزة عنيفة، ولم تعد أعصابه تحتمل الجلوس، فقام منزعجاً، وغادر القهوة دون أن يلقي عليها نظرة وداع . . . . كان كئيباً منقبض الصدر. وكان يتذكر تلك الليلة السعيدة حين غلبته نشوة الفرح فغمز بفيضه بعض القلوب. ويتعجب! كان ليلتها سعيداً فرحاً، ينشد السعادة للجميع. فكيف انقلب غرضه عليه؟ . . . كيف خانه الهدف فدمَّر مدينة وشرّد أهلها؟ وا أسفاه»[4]. فالمقهى هنا كان مجالاً للانفتاح على ذكريات البطل القديمة والجو العام.

وإذا انتقلنا إلى مجموعة «دنيا الله» فإننا لا نجد للمقهى أثراً. إذ انشغل الكاتب

---

(1) نجيب محفوظ، الورقة المهلكة، مجموعة همس الجنون، ص ١٨٤ ـ ١٨٥.

(2) المصدر السابق، ص ١٨٥.

(3) المصدر نفسه، ١٩٤.

(4) المصدر نفسه، ص ١٩٤ ـ ١٩٥.

بالتأملات الفلسفية التي طغت على المكان. فكانت الفكرة الفلسفية تشغل القسط الأكبر من اهتمام الكاتب. رغم أنه لم تخل قصصه من الأمكنة الأخرى غير المقاهي.

أما المقهى في مجموعة «بيت سيىء السمعة» وفي قصة «قبيل الرحيل» فلم يحتل دوراً كبيراً في القصة. ويبدو أن المؤلف أراد أن يوضح لنا دور المقهى، وأثره في فترة الستينات أو الخمسينات حيث ترتاده المومسات، فيتاجرن بأجسادهن. ورجال ينشدون المتعة. مكان يمارسون فيه حرياتهم فلا قانون يردعهم، ولا حدود يتقيدون بها. بالفلوس يفعلون ما يشاؤون. والحياة فيه توحي بعدم الاستقرار والإقامة فيه مؤقتة. ويدخل بنا الكاتب هذا المكان من بداية القصة ممهداً من خلاله لموضوع القصة، فيعرفنا على المومس «دنيا» التي تتاجر بجسدها بدليل قولها لزبونها «بركات»:

- «جنيهان! . . . والآن من فضلك»، ولكنها لا تأخذ عندما تشعر بالرضا والاطمئنان والاستقرار. «قلت: إنك لا تأخذي عندما ترضين»[1].

- أتريد أن تأخذ دون أن تعطي «فهي تأخذ عندما تشعر بعدم الراحة والآمان من زبونها وبتلاعبه. . .»

ومحفوظ هنا يستخدم المكان المتنقل، فلا يبقي شخوصه في مكان واحد، وإنما يدعهم يتنقلون في الأمكنة، إذ تنتقل «دنيا» مع زبونها من المقهى إلى شقة. إلى ملهى بشارع النبي «دانيال»، وعودة إلى حجرتها. فيبتعد عن وحدة المكان التي هي من سمات القصة القصيرة. بينما التزم الكاتب في القصتين السابقتين بوحدة المكان، فجاء مضمون قصته مركزاً مكثفاً. فلم نجد أوصافاً للمكان زائدة هنا وهناك أو خارجة عن القصة ومضمونها. إذ يدخل في موضوع قصته مباشرة من خلال هذا المكان الاجتماعي.

والمقهى في قصة «القهوة الخالية» يأتي في ثنايا القصة، فيرسم الكاتب الجو العام في المقهى في زمن «لم تكن فيه القهوة خالية. ولا كان بها من الترابيزات الخالية إلاّ عدد محدود. ولكنها خلت من الأصحاب والمعارف»[2].

ويتضح لنا من خلال هذا المكان ما يعاني منه بطل القصة، كما تتضح رؤية الكاتب

---

(١) نجيب محفوظ، قبيل الرحيل، مجموعة بيت سيىء السمعة، ص ١٦.

(٢) نجيب محفوظ، القهوة الخالية، مجموعة بيت سيىء السمعة، ص ٧٣.

الفكرية وإحساس الإنسان بالغربة والوحدة، إذ لم تعد القهوة مكاناً لجمع المعلومات عن الناس وأحوالهم ورؤية الواقع.

فالشخصية أصبح لديها أشياء أخرى تشغلها عن ذلك، أصبحت تفكر بقضايا أكبر من قضايا المجتمع. وبدت حياة «محمد الرشيدي» بطل القصة خالية بعد وفاة زوجه. لا أصحاب ولا رفاق، فالابن مع زوجه وكل فرد مشغول بنفسه. ورغم أن القهوة لم تكن خالية إلا أن محمد الرشيدي أحسّ بالوحدة والغربة، وكأن الذين فيها غرباء عن وطنه وأرضه، فهو لم يشعر بالألفة بينهم.

فالقهوة خلت من الأصحاب، والمعارف الذين كان يعرفهم «الرشيدي» وقد تكون القهوة خالية . . . الخ. وكانت في فترة مضت مكاناً تدور فيه المناقشات الحامية حول السياسة، ومباريات النرد، وأخبار المقطم. . . . الخ. أما الآن فلا مجال لذلك، وكأنه يشير بالقهوة إلى أرض الوطن، التي أصبحت غريبة برحيل السابقين من أهلها، ورحيل أبنائها عنها. والحياة أصبحت موحشة رغم أن الشخوص حققت آمالها بالوظيفة والزواج والأبناء، والأحفاد. ولم يعد أمام الإنسان سوى الانتظار، انتظار الأجل ينقذهم من وحدتهم. وكأن الإنسان بدأ يتخلى عن هموم المجتمع. . . فالمكان هنا أصبح عرضة للزمن، فتنة الزمن، نفي الصحاب، تصدع شملهم، ولكن حلت محلها حركة فلسفية، زمناً جديداً.

وفي قصة «فردوس»[1]، يدخل الكاتب بنا من خلال المكان في موضوع قصته مباشرة بوصفه للجو العام للمقهى من بداية القصة مما يزيد الموقف تركيزاً وتكثيفاً. وأصبح المكان هنا مصدراً لإزالة الهموم ونسيانها، مكاناً يتبادل فيه الأصدقاء الأحاديث السياسية والاجتماعية تحت تأثير الخمر، والجو الذي يرسمه الكاتب في بداية القصة يعيدنا إلى الجو الماضي والذي كان عليه المقهى، وهنا يلتقي الماضي بالحاضر: «أين المقاهي الكثيرة والحانات؟ وعلى أي ضوء تخطر النساء بحليهن الزائفة وملابسهن المتهتكة؟ تكلم يا طريق السرور والحزن، لا تقف متجهماً كأنك لا تعرفني. . . ماذا جرى؟ وها هو السلم الصاعد إلى الدرب ولكن أين العسكري؟ ولا حنجرة تغني ولا . . .[2] لا . . . ولا . . . ولا

---

(١) نجيب محفوظ، فردوس، مجموعة خمارة القط الأسود، ص ٨٠ ـ ٨١.

(٢) نجيب محفوظ، فردوس، مجموعة خمارة القط الأسود، ص. ن.

نكتة ولا صرخة . . . والصيدلي العجوز السيىء السمعة».

فالمقهى كان سابقاً مكاناً للبغاء من الداخل . أما الآن فتغير الحال ولم يعد كما كان: «لقد وقع الإلغاء على البغاء وعليّ في آن واحد، ذهبنا معاً، أصبحت غير ذي موضوع، وبلا عمل ولا حماس ولا هدف»[1]. والآن أصبح المكان لهؤلاء الأشخاص الذين يعبّرون عن مشاعرهم، كما كانوا قبل الفترة الأليمة . فالخمر يدفعهم إلى الادلاء بآرائهم بلا خوف، وهم في حالة اللاوعي . ويؤكد أن ارتباط البطل في هذه الأمكنة يعود إلى زمن الصبا، ويصبح هذا المكان عرضة للزمن .

*

وهكذا تحوّل محفوظ من حديثه عن المقاهي إلى الخمارات والحانات . أماكن يمارسون فيها حريتهم الفكرية، وغيرها بالكلام تحت تأثير الخمر، وهي ذات بعد رمزي خاصة في «خمارة القط الأسود» و «البارمان» . وكأنه يشير فيها إلى السجن في فترة ما بعد نكبة حزيران . وفي قصة «الظلام» تحت تأثير قرقرة الجوزة، مكان غير محدد، بقوانين ولا أنظمة ولا مسؤولية، فهم حتى في السجن يتخلون عن المسؤولية رغم أن فكرهم يعمل . وأصبحت الحانة التي حلت محل المقهى تحتل دوراً أساسياً واجتماعياً . حتى أصبح البوليس يطاردهم في هذا المكان محاولاً منعهم من التفوه بأي كلمة، لئلا يكشفوا الحقيقة السياسية، وأضف إلى ذلك قصة «لونابارك»[2] .

ويقول محفوظ: «المقاهي بالنسبة لي ذكريات لا تنتهي، وكلها ذكريات غالية ترتبط بالأصحاب، والشباب، وأحلى أيام العمر . . . «لونابارك» افتتحناها، أول ناس دخلوها أثناء الفتح . ذكرتني بمقهى أحمد عبده الذي ذكرته في الثلاثية . . . الحقيقي أنا سميته قهوة أحمد عبده، لا أذكر اسمها الحقيقي . هذا المقهى كنت أحبه . . . »[3] .

الفنـــدق :

يلعب الفندق المكان الاجتماعي المفتوح دوره في قصص محفوظ، المكان المناسب حيث الحرية واللهو والحياة الممتعة المؤقتة، بعيداً عن التقاليد الاجتماعية . فلا

---

(١) م . ن، ص ٩٠ .

(٢) نجيب محفوظ، لونابارك، مجموعة بيت سيىء السمعة، ص ١٧١ ـ ١٧٧ .

(٣) جمال الغيطاني، نجيب محفوظ . يتذكر، ص ٨٨، بيروت : دار المسيرة، ١٩٨٠ م .

مكان للقيم هنا، ولا للعادات والتقاليد. يمارس الناس فيه ما لا يحق لهم ممارسته في بيوتهم وأحيائهم. ومن المستحسن عدم تعميم هذا الحكم على جميع الناس إلاّ من لديهم الاستعداد لذلك.

يختار محفوظ المقهى، أو الفندق مسرحاً يجمع فيه بين عدد من الشخوص، الممثلة للأجيال والطبقات المصرية. ويقيم بينها علاقات عضوية مفتعلة لتكشف عن رؤية الكاتب لمناحي الحياة العامة في تاريخ مصر. وإليكم نماذج من هذه الأماكن في قصص محفوظ.

يأتي الحديث عن الفندق في قصة «الشريدة» خلال الأحداث أو المواقف، التي يمر بها بطل القصة، فيخبرنا بأنه في الأيام الأولى لهبوطه إلى الاسكندرية آثر أن ينزل بفندق ليستريح من عناء السفر، ويبحث في هدوء عن مسكن مناسب. ووقع اختياره على فندق «ريش» ويرسم الكاتب بإيجاز الجو المحيط بالفندق، جو يوحي بالهدوء والراحة بالفندق، يقع من البحر موقعاً حسناً. وفي شهر سبتمبر وهو من الشهور التي يطيب فيها الجو ويهدأ البحر ويصفو، مما يجعل القارىء يحس بكل ما يحيط بالأحداث إحساساً دقيقاً. إذ يصور لنا الكاتب جو الفندق من الخارج، ثم ينتقل بنا إلى الدّاخل ويجعلنا نعيش معه في ذلك الفندق بما اختاره من صور نابضة بالحياة.

فالفندق في هذه القصة أتاح للشخوص تحقيق حلمها. ولكنّ الفرصة كانت قصيرة، مؤقتة، إذ أن هذه السعادة لا تدوم في مثل هذا المكان، فالحياة فيه غير مستقرة. وها هي «زينب» تترك زوجها الخائن لها مع عشيقته أمام عيني زوجه، مما يدفع زينب إلى الذهاب عنه مقابل مبلغ من المال تدفعه له ليعطيها حريتها، وحقها في الحياة السعيدة. فتذهب إلى فندق «ريش» وتشاء الصدفة أن تلتقي مع «حسونة» جارها في المنزل وترتمي بين أحضانه. ويقضيان ليلة غرامية ممتعة. إلا أنها تكشف نواياه، فقد كان هدفه التسلية فقط، وليس الزواج منها، وهي على عكس نواياه، كأنها كانت مستعدة أن تهبه قلبها وحبها، وتهب ذلك أيضاً لمن يهبها الاخلاص والاستقرار والحب.

وينقلنا الكاتب مع زينب وحسونة إلى فندق «اكس لاشابل». والفندق هنا يوحي للناس بالسعادة، وأنهم من الممكن أن يحققوا أحلامهم التي لم تتحقق لهم في واقعهم، «وهو فندق هادىء منعزل يقوم على شاطىء البحر، كزاهد عازف يولي ظهره ضجيج الحياة،

ويستقبل أفق الأبدية والأحلام. . . »[1].

ومن خلال هذا المكان الاجتماعي، تتضح نظرة المجتمع والشخوص في القصة للفتاة أو الامرأة التي تنزل وحيدة في فندق، إذ ينظر الناس إليها نظرة سيئة مليئة بالشك ويعتبرونها صيداً سهلاً يلتهمون منه ما يشاؤون:

- «إني أعجب لماذا تقيمين وحدك في هذا الفندق؟»[2].

هذا ما قاله حسونة لزينب وتساؤله في موطن آخر:

- «وحيدة. . . !

- نعم. . . وإلى هذا يعود السبب في أنّ حجرات هذا الطابق مأهولة كلها»[3].

إن فندق ريش من الأماكن التي كان محفوظ يرتادها وهو يقول: «إن الرجال مسؤولون عن انحراف المرأة في معظم الأحيان، ومعظمهن انحرفن، نتيجة ظروف ساحقة». ويقول أيضاً: «تعرفت إلى ضابط بوليس بمكتب حماية الآداب، كان شقيقه موزع أفلام، جاء إليّ في فندق «ريش» وبدأ يحكي عما يشاهده، أشياء فظيعة، الحياة الاجتماعية التحتية مرعبة، لماذا نتجاهلها، إن سبب معظم حالات الانحراف الحاجة. . . »[4].

ولكن الاستعداد النفسي له دوره الهام في الانحراف، وإذا كانت الظروف القاسية والحاجة هي السبب في الانحراف لانحرف أكثر الناس، وسقطوا في عالم الشر. وهنا تلعب الإرادة القوية دورها، فمن يملكها لا تؤثر عليه الظروف، ويحاول التغلب على الظروف القاسية بإرادته وتصميمه، فالفندق هنا عامل مساعد لمن لديهم الاستعداد النفسي للانحراف، كردفعل للظروف التي واجهتهم، وزينب وجدت بصيصاً من الأمل لتحقيق ما حرمت منه مع زوجها وهما لا يزالان في شهر العسل.

ونتقل إلى الفندق - الرمز - الذي قدّم الكاتب من خلاله صورة حية لواقع الشخوص

---

(١) المصدر السابق، ص ٣٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٢.

(٣) المصدر السابق، ص ٣٢.

(٤) جمال الغيطاني، نجيب محفوظ. . . يتذكر، ص ١١٠، بيروت: دار المسيرة.

الفكري، والاجتماعي، والسياسي. صورة حية للزمن المتغير، والجديد. وذلك بإزالة الأنظمة القديمة وإحلال الأنظمة الديمقراطية الجديدة العادلة. الأنظمة الإنسانية. وهذا لا يحدث إلاّ إذا حدث تغير جذري شامل، بدليل قول الأب صاحب الفندق في حواره مع ابنته وزوجها:

- «الفندق يحتاج إلى تجديدات.
- ماذا تعني يا سيدي؟
- اقترح أن تشترك فيه بمالك وأن تعاون في أعمال الحسابات.
- أوافق أبي على رأيه.
- اليوم هم ينظرون لنا برثاء.
- امتلأ طريق الخلاء بالفنادق.
- أليس لديك احتياطي كاف لتجديد الفندق؟
- لم يعد التجديد بالحل الناجح، والحل أن يهدم ويبنى من جديد!»[1].

ومن هنا تتضح رؤية الكاتب في الإنسان الثّوري، الذي يعمل من أجل التغير الجذري. يؤمن إيماناً مستقبلياً. ولا يرغب أن يكون الماضي عنده صنماً يعبد على حساب الحاضر، يريد تغييراً شاملاً، يهمه الصالح العام في المجتمع. والكاتب في هذه القصة يدخل مباشرة إلى الحديث عن الفندق، فمن بداية القصة، يمهد من خلال الحوار والعبارات السردية لمضمون قصته الفكري والسياسي والاجتماعي.

إذن انتقل محفوظ من استخدامه الفندق كفندق، ببنائه الهندسي وأثره على أبناء المجتمع، إلى الفندق الرمز في هذه القصة. وأيضاً قصة (الحجرة رقم ١٢)[2]، التي سبق وتحدثنا عنها في فصل مناخ ما بعد نكسة حزيران. ومن خلال هذا المكان الرمز ينقل القارىء إلى فكرته من القصة.

والمبنى الرمزي في «الحجرة رقم ١٢». كما سبق ورأينا تشوبه الفوضى والازدحام

---

(١) نجيب محفوظ، الرجل الذي فقد ذاكرته مرتين، مجموعة حكاية بلا بداية ولا نهاية. ص ١٧٠، ١٧٦.

(٢) نجيب محفوظ، الحجرة رقم ١٢، مجموعة الجريمة، ص ٨٧ - ١٠١.

والغموض في شخصية المرأة «بهيجة الذهبي» ـ المرأة الرمز ـ التي اجتذبت الضيوف من كل صوب، مختلفي المستويات، بينما عامة الشعب لا مكان لهم بين هؤلاء. وما حدث إنّما يحدث بعلم الحكومة. بناء على إجابة المخبر لمدير الفندق عندما شكا إليه الأخير عن الفوضى التي تحدث في الحجرة رقم ١٢. وعمل صاحب الفندق ـ الرمز ـ على إزالة الجزء العفن في المجتمع، الذي أدى بهم إلى الفوضى الجنونية وإلى الكارثة.

فبالقضاء على الجزء العفن ينقذون عامة الشعب، الذين ينتظرون في الخارج قبل أن تصلهم الكارثة[١].

الملاهي والشقق:

لم يغب عن بال محفوظ حياة الملاهي والشقق، فهناك مومس تتاجر بجسدها ورجل ينشد المتعة. وحياة رائعة في الملاهي والشقق، لمثل أولئك الذين لديهم الاستعداد لذلك. وما يتخلل هذه الحياة من غرام وعراك ورقص إلى غير ذلك . . . [٢]. وهذه الصورة في الملاهي نجدها في قصة (روض الفرج)[٣]. والكاتب يستخدم هذه الأماكن كلبنات لبناء مدماك قصته. وتتضح من خلالها رؤيته الاجتماعية. وان بعض النماذج تجد تحققها الحقيقي في مثل هذه الأماكن.

وفي قصّة «كيدهن» يأتي حديثه عن الشقق خلال الأحداث. هذه الحياة تشبه حياة الملاهي الداخلية، ونماذج تمارس الدعارة. نماذج غير عابئة بأمور الزوجية وغيرها من قيم المجتمع. لينقلنا الكاتب إلى شقة خياطة للسيدات من الخارج. أمّا الداخل فهو العالم التحتي بدليل سؤال الزوج الذي يبحث عن زوجه الخائنة:

ـ «أليست هذه شقة مدموزيل فلورا»!

قالت الخبيثة: «بلى ألم تقرأ اللافتة يا مسيو»!

فقال: «إن زوجتي سبقتني إلى هنا فسألته: ما اسمك يا سيدي؟

فقال: جمال ذهني،

---

(١) أنظر فصل مناخ نكسة حزيران، من هذا البحث.

(٢) انظر هنا البحث، فصل المكان (المقهى)، ص ٢١٨.

(٣) نجيب محفوظ، روض الفرج، مجموعة همس الجنون، ص ١١٣، ١١٤.

صاحت بصوت عال لدرجة مزعجة: مدام جمال ذهني.

وتساءل: لماذا صرخت الفتاة الملعونة بهذا الصوت المزعج، وهي تنادي مدام جمال ذهني!، ألا يجوز أنها فعلت ذلك لتحذّر الغافلين. . . ؟»[1].

إنها أماكن تبيح لهم الحرية بلا قيد ولا قانون، بجرد أن يرى الإنسان بصيصاً من النور. أماكن توحي لك أنها من الخارج محال للخياطة أو لتجارة معينة وغير ذلك. أما من الداخل فحياة تحتية مرعبة. تزول فيها القوانين والعادات والتقاليد والقيم، فهذه لا مكان لها عندهم، إنما المكان للمتعة المؤقتة، السعادة الزائفة.

أما الشقة في قصة (شهر العسل)، فقد اتخذت بعداً رمزياً، وكأنها ترمز إلى «مصر» أو «الأرض». والجميع يتنازعون عليها، ويدعون أنها لهم بمن فيهم الزوج والزوجة والرجل القصير البدين والجوقة الموسيقية، والرجل العملاق. فهؤلاء جميعاً يمثلون الأطراف المتنازعة على أرض واحدة إثر هزيمة حزيران. ومن المحتمل أن يكون قبلها أو بعدها بفترة، بالنزاع على الأرض لاستردادها.

والكاتب هنا يرسم المكان رسماً عاماً، في خطوط قصيرة، لأن الشقة لم تعد تعني المؤلف. إنّ الذي يعنيه هو معنى هذه الشقة الرمزي غير المباشر، وهذا له علاقة بأسلوبه الذي أصبح سريعاً، شعرياً، جملاً قصيرة، لا تعنيه التفاصيل. ويدخل بنا في هذا المكان إلى موضوع قصته من بداية القصة، ومن خلال الحوار نقف على مضمون القصة[2]. ويجذبنا إلى الوسط الذي تدور أحداث القصة فيه. يجعلنا نعيش مع الأحداث بعمق من خلال البناء الذي يختار صوره من الواقع والأماكن الواقعية. ومن خلال البناء الرمزي. . . والإشارة الرامزة الموحية عند حديث الشخوص عن هذه الأماكن ووجودها.

الخمـــارة:

تشغل الخمارة حيزاً له دلالته في بعض أقاصيص محفوظ القصيرة:

«فخمارة القط الأسود» تتخذ معنى رمزياً إذ أن جو الخمارة أشبه بجو السجن، فيشعر

---

(١) نجيب محفوظ، كيدهن، مجموعة همس الجنون، ص ١١٣، ١١٤.

(٢) نجيب محفوظ، شهر العسل، مجموعة شهر العسل، ص ٥ ـ ٣٠، بيروت: دار القلم، ط ١، ١٩٧٢.

الجالسون فيها أنهم متحررون من المسؤولية كالسجين تماماً، فهي ملجأهم الذي ينسون فيه همومهم، وينسون قلة المال وكثرة العيال.

ويصوّر الكاتب جو الغربة الذي يجثم على صدر هؤلاء، جو قاتم مظلم يرسمه القارىء من بداية القصة، إلا أن للخمارة جواً عائلياً حميماً، وهي أنسب لمن يفكر ويقول ما يشاء، الوصف هنا وصف لجو نفسي:

- «أفضّل خمارة القط الأسود لجوها العائلي الحميم، ولأنك بقرش أو بقرشين تستطيع أن تحلق بلا أجنحة. . . .»[1].

ويظهر لهم في هذا المكان من يكتم أيضاً على أنفاسهم، لا يريدهم أن يتكلموا لئلا يكشفوا الحكاية، الحكاية التي يعرفها الجميع، ولا يملكون الشجاعة لإذاعة سرها، ولئلا يحدث لهم ما حدث للقط الأسود، والرمز الذي جلس على باب زنزانة وسخط لأنه أذاع سر الحكاية، هذا المكان لعلّه يضم جماعة من المعتقلين والسياسيين الأبرياء، الذين قضوا أيامهم في الندب والعويل والضحك والغناء إثر نكسة حزيران.

ولعلّ الكاتب استخدم هذا المكان، ليكشف من خلاله عن نفسيات أبطاله وشخوصه. ولنقف على أفكارهم الصادقة بتأثير شربهم. فهم صادقون مؤمنون مخلصون. وربما كان الشرب مواجهة، وليس هروباً. حيث ينطق الشخص بالكلمة الصادقة تحت تأثير الخمر. الكلمة التي لا يملك القدرة على قولها في حالة الوعي التام.

وكذلك «أحمد عنبة»[2] وهو في الحانة، وتحت تأثير الخمر، استطاع أن يظهر قوته وسيطرته معلناً ثورته على الوضع الفاسد القلق. وقد هدّد من حوله خارج الحانة بعود الكبريت. وهو في الحقيقة لم يكن معه أي عود من الكبريت، وإنّما قصة عود الكبريت كانت دعابة، ابتدعها ليشعر نفسه بأنّ له وجوده وكيانه في مجتمع لا قيمة فيه إلا للأقوياء. حتى أصبح الجميع يخافونه، ويحترمونه، ناعتين إيّاه بأحسن الصفات، لأنه يملك القوة الآن. وهذا ما يلمسه القارىء في أكثر المجتمعات.

فالحانة هنا كشفت لنا عن نفسية بطل القصة، وما يعتمل في داخله. فهو قد حقق

---

(١) نجيب محفوظ، خمارة القط الأسود، مجموعة خمارة القط الأسود، ص ١٢٦، ١٢٧.

(٢) نجيب محفوظ، السكران يغني، مجموعة خمارة القط الأسود، ص ٦١ ـ ٧١.

نفسه داخل الحانة، في الوقت الذي لم يستطع فيه تحقيق نفسه في الخارج. وموضحاً رؤية الكاتب الفكرية والسياسية. وقس على ذلك الحانة في قصة «معجزة»[1]، والبارمان»[2].

وفي قصة «زعبلاوي» نلاحظ تعدد الأمكنة. فالباحث عن زعبلاوي تنقّل في عدة أمكنة، حتى استقر أخيراً في «الحانة، وحضر إليه «زعبلاوي» دون أن يشعر، وهو تحت تأثير الخمر في حالة غيبوبة. وحضوره هنا أعطى الباحث أملاً في معرفة المجهول المطلق. في المستقبل المنتظر المخلص. وحفزه إلى الاستمرار في عملية البحث غير تارك لليأس مجالاً للسيطرة عليه... فقد تحقق له ما يريد داخل الحانة، وتحت تأثير الخمر والعلم...

وعلى الرغم من جو الحرية الذي يعيشه هؤلاء جميعهم، إلاّ أن الخمرة تأسرهم، والجوزة، ودائرة حياتهم قاتمة غائمة.

إدارة السكرتارية:

يصور محفوظ جانباً من حياة الموظفين في الإدارات الحكومية والشركات. هذه الأمكنة المقيدة بقوانين وأنظمة، تضم أشتاتاً من الناس مختلفي المشارب والأهواء. في هذا المكان الاجتماعي، حياة روتينية مملة عند بعض الأشخاص. حيث يجدون أنفسهم فريسة لهذا الروتين. فيحاولون التحرر منه بأية وسيلة. ويصرّح محفوظ قائلاً: «أنا متلهف على التحلل من ذلك النظام الرهيب القاسي الذي فرضته على نفسي. وأنا موظف»[3]، ويكتب رسالة قصيرة للوظيفة وهو يودعها قائلاً: «أغفر لك ما التهمت من شبابي ووقتي، وكنت أتمنى أن أهبها للفن وحده، وسبب ما وفرت لي من الرزق والاستقرار، ووهبتني من حياة غنية في اتصالي بالموظفين، وأبطال رواياتي»[4].

فالكاتب يختار لنا صورة واقعية عن الحياة في الإدارة الحكومية، ويتضح ذلك في

---

(١) نجيب محفوظ، معجزة، المجموعة السابقة، ص ١٠٢ - ١١٤.
(٢) نجيب محفوظ، البارمان، المجموعة نفسها، ص ٣٨ - ٤٨.
(٣) مع مفيد فوزي، أسماء لامعة، ص ٢٦، مطابع مؤسسة روز اليوسف.
(٤) م. ن، ص ٢٧.

قصة «دنيا الله»[1]، فيدخلنا من بداية القصة ادارة السكرتارية، ويسرد ما يقوم به «عم ابراهيم» بطل القصة من أعمال، وهو فراش في هذه الادارة. ثم ينتقل إلى الشخوص الأخرى فيكشف لنا من خلال هذا المكان، نفسيات الشخوص وآرائها وأفكارها وسبر أغوارها بحوارها مع بعضها، كما يكشف عن أحداث الزمن المتكرر كالرشوة، والجمعيات التعاونية، والاشتراكية.

ولا يقف محفوظ في قصته عند الإدارة، إنما ينتقل بنا مع بطل القصة «عم ابراهيم» إلى مكان آخر في «أبي قير»، ولكن لماذا نقلنا الكاتب إلى هذا المكان؟ وقد كان عم ابراهيم قبل قليل يقوم بتنظيف الإدارة فماذا حدث . . . ؟

انتقل عم ابراهيم إلى «أبي قير»، هذا المكان المفتوح المؤقت، هذا المكان هو شاطىء الحرية بالنسبة لعم ابراهيم، مكان غير مقيد بأنظمة ولا بقوانين، تحد من حريته وحرية الآخرين. ويضم مختلف أنواع البشر، وهو الفردوس المفقود، هو العالم الذي عاش فيه عم ابراهيم أياماً سعيدة، لم يعرف فيها القلق طريقه إليه. نسي الروتين القاتل الممل الذي كان مسيطراً عليه. وكأنه يعيش في زمن آخر. فلم ينتظر حتى تتحسن أحواله، بل حاول أن يسبق الزمن بسرقته الماهيات مع بقاء قليل من الإنسانية، باعادته ماهية الموظف المسكين في الادارة لزوجته. أما باقي الماهيات فأراد أن يحقق بواسطتها شيئاً من السعادة التي حرم منها. وهو يحققها الآن على شاطىء الحرية والأحلام. وهو يعلم أنها سعادة مؤقتة ستنتهي بانتهاء النقود.

فكل شيء في أبي قير يبدو منسجماً متناسقاً، هو الجنة الضائعة. وتظهر من خلاله رؤية الكاتب ونظرته الشعرية الحالمة الرومانسية الواقعية. فما يحلم به عم ابراهيم ويرغب بتحقيقه في الواقع: «بدا وكأنه انطلق من أغلال الهموم، وأنه يحلق في حلم، ويستمتع بأنغام الحب الشجية التي ترددها أعماقه النشوى. . . »[2]، وفي هذا المكان تضيع معالم الصراع، التي لا شك كانت تنتاب البطل في المكان الأول.

فالكاتب ينتقل من البيئة الواقعية الممثلة بإدارة السكرتارية إلى البيئة الرامزة في

(١) نجيب محفوظ، دنيا الله، مجموعة دنيا الله، ص ٥ - ١٣.
وانظر: فصل القضايا.
(٢) المرجع نفسه، ص ١٥.

شاطىء «أبي قير»، وقس على ذلك حياة الموظفين في قصة «زينة»[1]، وتصوير الكاتب للطرق الملتوية في هذه الحياة والتي يرتفع بها بعض الناس بغير حق إلى المراكز العالية. ويصور الروتين الممل في هذه الدوائر. ونلاحظ ذلك في قصة «مندوب فوق العادة»[2]، وقصة «الرماد»[3] و «ختام»[4]، و «كلمة في الليل»[5].

المسجد:

«هيهات أن يرتاح قلبي لاجتماع كل هؤلاء الاشرار في مكان واحد، ان الله لا يجمعهم في مكان واحد إلا لأمر...!».

الامام عبد ربه[6]

اختار محفوظ مسجداً في درب الفساد ليكون مسرحاً لأحداث قصته. ويدخل بنا إلى المسجد من بداية القصة، فيرسم الجو الدّاخلي للمسجد. كما يصف علاقة الشخوص الايجابية والسلبية بهذا المكان. ويوضح من خلاله فكرته الفلسفية عن الموت والقدر، «الدرب هنا هو درب كان معروفاً على عهد البغاء الرسمي في بعض منعطفات شارع (كلوب بك). التي لم «تزل قائمة إلى الآن بدروبها. يرتفع إليها السائر بسلالم من حجارة الأرصفة السوداء المتكسرة، من كثرة ما وطأتها الأقدام منذ مائة سنة أو أكثر»[7].

فالجامع يقع بين ملتقى دربين: درب الفساد الشهير (درب الطياب) أو (درب طياب). ودرب آخر بمثابة مباءة للقوادين والبرمجة، وموزعي المخدرات. كان الموقع مناسباً كي يستطيع الكاتب رسم مقارنة بين الامام «عبد ربه» وبين أهل الدرب. ومن خلال المكان الديني، والمكان الآخر الممثل بالدرب «المكان الاجتماعي المفتوح غير

---

(١) نجيب محفوظ، زينة، مجموعة دنيا الله، ص ١١٧، ١٣٤.

(٢) نجيب محفوظ، مندوب فوق العادة، مج. ن، ص ٢٠١، ٢١٠.

(٣) م. ن الرماد، مجموعة بيت سيء السمعة، ص ١٠٥ - ١١٣.

(٤) م. ن، ختام، المجموعة نفسها، ص ١١٣ - ١٢٣.

(٥) م. ن، كلمة في الليل، مجموعة دنيا الله، ص ١٦٥ - ١٧٦.

(٦) نجيب محفوظ، الجامع في الدرب، مجموعة دنيا الله، ص ٦٥.

(٧) صوفي عبد الله، حوار وأربعة عمالقة، ص ١٥٣، القاهرة: الهيئة المصرية للطباعة العامة للكتاب، ١٩٧٦.

الديني». وذلك بإشارات رامزة واضحة لا غموض فيها. قدّمها محفوظ وعبّر عنها تعبيراً فنياً[1]. وذلك في زمن كان للنقود فيه أثر فعال في حياة الشخوص.

وقد استقى محفوظ مادته القصصية من خلال العلاقة بين هذين المكانين: المكان الديني، واللاديني. وعرفنا من خلالهما مواقف الشخوص. فمنها ما يظهر الايمان وقلبه مليء بالنفاق. ومنها ما كان ظاهره الدعارة بدافع الحاجة بينما القلب مفعم بالايمان الصادق والإخلاص، هذا من ناحية ما قدمه الكاتب من صور واقعية للحياة. وفي الوقت نفسه قدم لنا فكرة فلسفية حتمية تحكم الإنسان أينما كان... في بناء واقعي رمزي مكثف.

لقد أدى المسجد دوره الهام في «درب الفساد»، حيث لجأ إليه أهل الدرب للخلاص من الفناء (الموت)، لاذ به السكان طلباً للنجاة بدليل ايمانهم القوي الصادق، رغم فسادهم الذي أجبرتهم عليه الظروف المحيطة بهم من أجل لقمة العيش، بينما كان الموت من نصيب الامام عبد ربه، فهو رغم هروبه من المصير المحتوم ومن قدره إلا أن القدر والمصير لحقا به خارج جدران المسجد. ولاعتقاده أن المسجد سيهدم على من فيه، فالمسجد هنا رمز لوجود قوة خفية عظمى أقوى من البشر تتحكم في مصيرهم.

وإذا عدنا إلى قصة العنوان «دنيا الله» نجد أن الكاتب، كان صادقاً مع نفسه ومع فهمه لأبعاد النفس الانسانية ودوافع سلوكها. حين يجعل «عم إبراهيم» يتحول إلى جامع أبي العباس في الاسكندرية، وفي مراحل زمنية. فتراه يهيم على وجهه دون مبالاة. وصلى ركعتين تحية للمسجد، ثم جلس مولياً وجهه نحو الجدار. كان يعاني حزناً جليلاً ويأساً رائعاً. وناجى ربه همساً بدليل إيمانه القوي بالله. وبأن الله وبيت الله سيحميانه ويفكان أزمته مع نفسه، ومع من حوله في المجتمع والظروف داخل أسرته، قائلاً: «لا يمكن أن يرضيك ما حصل لي، ولا ما يحصل في كل مكان. صغيرة وجميلة وشريدة أيرضيك هذا!! وأبنائي أين هم؟ أيرضيك هذا؟ والعالم يطاردني لا لشيء إلا لأني أحبك، فهل يرضيك هذا؟»[2].

فالمكان عند محفوظ جزء من الواقع المختلط بالرمز. وهو متمم للشخصية مساهماً

(١) انظر هذا البحث، فصل قضية المرأة.

(٢) نجيب محفوظ، دنيا الله، مجموعة همس الجنون، ص ٢٠.

في سير أغوارها والكشف عن آرائها ونفسياتها وأفكارها، مساهماً أيضاً في تطوير الحدث. تختلط فيه عناصر الواقع المادي بعناصر الواقع المتخيل، كما جاء في دنيا الله والقصص السابقة لها وبعض القصص التي سنأتي على ذكرها. فمحفوظ لم يأت بالمكان في قصصه عبثاً دون أن يكون له أثر فيما ذكرنا. ندرك من خلاله نظرة الكاتب إلى المستقبل المنتظر المليء بالأحلام، مكسباً البناء زيادة في التماسك والقوة، والمسجد في قصة الجامع في الدرب رمز للقوة الخفيّة، والقوة الخفية تجاوزت الزمن محتفظة بقوتها، وانتصارها على القوة المادية المتمثلة بالغارات، والقنابل. فتستطيع أن تدمر أي شيء ولكن أحداً لا يستطيع تدميرها. وأن فاعليتها أقوى من فاعلية الزمن وأكثر ديمومة.

وفي ذلك الزمن كان الإنسان المؤمن يرتاح لمثل هذه الأماكن الدينية، فيجد فيها خلاصه ونجاته من ويلات الزمن وأحداثه، يجد فيها راحته النفسية. وهذا ما حصل أيضاً مع «عم إبراهيم» في «دنيا الله» فالزمن استطاع أن يدمر النفاق، لأنّ الأخير أضعف منه وأقل ديمومة. أمّا الايمان الحق فأكثر ديمومة من القوى المادية. ولأن الايمان تدعمه قوى خفية.

البيت:

«فما كاد يستدير عام ويستقبل طفلة حتى أصيبت زوجه بحمى النفاس فزلزل بيته الهادىء المطمئن وارتجت حياته السعيدة».

«الرواي»

استخدم محفوظ وحدة المكان في قصة «الهذيان»[1]، فنحن نعرف الشخصية في الداخل من خلال البيت الثابت المغلق، المكان الذي يتيح الفرصة للصراعات أن تنشأ وتتفاقم، ويحتمل أن تنتهي دون أن يهرب أحد. ولكن هل انتهى صراع «صابر» داخل بيته أم خارجه؟!

ويدخلنا الراوي البيت من بداية القصة، فيرسم لنا الجو المحيط بالبيت وداخله. ووصف الشاب بطل القصة، موضحاً سماته الشخصية والمعنوية. الديكة تتصايح، والحجرة أخلدت إلى السكون، والصمت كأنما أسلمها أنين المرض الموجع، وتأوه

(١) نجيب محفوظ، الهذيان، مجموعة همس الجنون، ص ٧٥.

الاشفاق الأليم إلى الهمود. كانت ترقد على الفراش امرأة شابّة، يبدو من اصفرار وجهها وذبول خديها وشفتيها وتضعضع كيانها، أنها تعاني وبال مرض يعتصر شبابها. . .

وكان الشاب من ذوي القلوب الرقيقة، والنفوس الندية بالرحمة والعطف، كان يعيش حياة هادئة مطمئنة داخل البيت. وكان على عهد شبابه يطيب لرفاقه أن يدعوه «رجل البيت»، يقضي نهاره في الحديقة يسقي الأشجار أو على السطح بين الدجاج والحمام:

«أماكن كان يحلو لمحفوظ الجلوس فيها أيام الصيف، مع أسرته ووالدته ووالده في أيام صباه. يستمتع بمنظر أوراق الأشجار، ويستأنس بنقيق الدجاج. . . »[1].

إلا أن بيت «صابر» الهادىء المطمئن، تحوّل إلى بيت مضطرب تخيّم عليه التعاسة. ويشوبه القلق والخوف، بعدما أصيبت زوجه بحمى النفاس، واعترفت له بخيانتها مع غيره (راشد) وهي تهذي على فراش الموت، وقضى صابر إلى جانب زوجه المريضة الكثير من الليالي ساهراً قلقاً عليها لا يغمض له جفن. وقد استدعى لها الأطباء من حملة الباشوية والبكوية، منفقاً ما معه من مال في سبيل شفائها. غير أن سماعه لنبأ خيانتها له وهي تهذي لم يبق للهدوء مكاناً في البيت.

واستمر صابر في صراعه مع نفسه داخل البيت، إلاّ أنّ الكاتب لم يقف موقف الحياد بل أقحم نفسه مقرراً لنا ما حصل لصابر: «وكان يترحم عليه المترحمون فيقولون: مار أينا إنساناً يحب زوجه كالمرحوم صابر، فلا هو صبر على فقدانها ولا احتمل الدنيا بعدها. . . »[2].

فالبيت في هذه القصة مكان ثابت مستقر. تتفاقم فيه الصراعات كما سبق وذكرنا. فلا يستطيع الإنسان التحرر من هذه الصراعات، والآلام التي تحدث له داخل البيت إلاّ بالخروج من بين جدرانه وتحطيمها، كما حطمت معنوياته. وبالقضاء على نفسه بالموت، للتحرر من عذابه وآلامه. وساهم المكان هنا في تطوير الحدث كاشفاً عن الصراع الذي تعاني منه الشخصية في القصة. مانحاً الجو القصصي مسحة دراسية تدفعنا إلى التعاطف

---

(١) نجيب محفوظ، حكايات حارتنا، حكاية رقم (٧) ورقم (١)، ص ١٦، ٣، القاهرة: دار مصر للطباعة.

(٢) نجيب محفوظ، الهذيان، ص ٧٧ ـ ٨١.

مع الشخصية المخلصة المخدوعة. وذلك بتكثيفه للمكان، حيث لا نجد وصفاً هنا وهناك خارجاً عن موضوع القصة.

ويتكرر استخدام محفوظ للبيت في قصة «حياة للغير» والبيت هنا يحمي أحلام اليقظة، فيدخلنا الكاتب إليه من بداية القصة، يعرّفنا من خلاله على شخصية (عبد الرحمن أفندي)، الذي كان من عادته الجلوس في حديقة البيت الصغيرة، المكان الذي ينعش قلبه، ويجعله يحلم بالمستقبل، خاصة عندما وجد بصيصاً من النور في ابنة الجيران (سمارا) الفتاة الشابة. ولم يكن عبد الرحمن يرتاح إلى مغادرة البيت إلا لعمل أو لضرورة[1].

والمكان ساعد عبد الرحمن على رؤية الفتاة، وتفتح لها قلبه، ساعده على استعادة زمن الصبا الذي حرم فيه من الحب، وها هو يحاول أن يعيش الزمن الحاضر ليعوض ما فاته، ولكن هناك سوراً من الأسلاك الشائكة يفصل بين حديقة منزله وحديقة منزلها، ولا شك أن محفوظ عمل على وضع هذا السور ليرمز من خلاله، إلى وجود عوائق تعيق الاتصال بين عبد الرحمن وسمارا، وبأنّ أحلامه من الصعب تحقيقها. السور هنا رمز لطريق مليء بالأشواك، يقف سداً بينه وبين سمارا فتاة أحلامه. يقيد من يعيش داخل هذا البيت، وحتى لا يدع مجالاً لصراع الشخصية أن تتخطى حدود البيت المغلق، وليبقى الصراع حيث هو، وقد اتخذه محفوظ كلبنة ليبني منه نسيج قصته.

ويتكرر استخدام السور في قصة «هذا القرن». وقد استخدمه محفوظ كرمز للفاصل الكبير بين الطبقة الارستقراطية الحاكمة، والطبقة المتوسطة الفقيرة. وما على الأخيرة هنا إلا القفز من فوق السور واقتحامه، متحدية النظام من أجل الوصول إلى مستوى الطبقة الأولى، وذلك بالزواج من فتياتها، كما فعل الشاب الموظف باقتحامه سور قصر الباشا: «وإذا حاولت الاقتحام فعلاً. . . ودخول القصر من بابه لاقيت الاهانة والذل». وهذا ما حدث للشاب الذي حاول الزواج من ابنة الباشا حيث تقول له والدة الفتاة! «لماذا لا تحب ابنة كلب من طبقتك»[2]

(١) نجيب محفوظ، حياة للغير، ص ٢٤٠.

(٢) نجيب محفوظ، هذا القرن، مجموعة «همس الجنون»، ص ١٤٧.

ويثير محفوظ، دوافع ارتباط الانسان بالمكان. ويوضح لنا رؤيته حول انتماء الانسان للوطن في قصة موعد. ففي الوقت الذي يهب المكان للفرد الاحساس بالسعادة والطمأنينة والاستقرار، يزداد ارتباط الفرد بهذا المكان. وهذه المشاعر الضرورية لكل إنسان لم يشعر بها «جمعة» خارج البيت، بل شعر بها أثناء جلوسه داخل المنزل مع أفراد اسرته (زوجه وابنتيه) وقراءته كتباً: «على حافة العالم» و «الحاسة السادسة»، و «عالم الأرواح». وشربه الخمر في البيت، كل هذا يطلعنا عليه الكاتب من بداية القصة إلى نهايتها، بتركيز لا يدع لأي كلمة زائدة أن تدخل نفسها في السياق القصصي.

ورغم كل هذا لم يبتعد شبح الموت عن «جمعه»، الذي بات يفكر فيه بعدما رفضت شركة التأمين على الحياة طلبه. كما أن مرضه دفعه إلى المكوث في البيت قائلاً: «مللت التسكع في الخارج، وأنا سعيد هكذا بين زوجتي وابنتي»[1].

وتقول له زوجه:

- «ولكنك تبقى معنا لتشرب!
- بل استكمل هنائي بشيء من الشرب ليبعث الراحة في القلب...

يحاول أن يبدو طبيعياً ولكنها تراه بقلبها لا بعينيها، وقلبها كرماد في مهب الريح.

- وماذا يتعب قلبك؟
- لعلّها متاعب العمل، وأنا لا أسمح بأن تفسد جلستنا الطيبة...

حاولت كثيراً أن تقنع نفسها بأن كل شيء طبيعي، وأنّ أوهامها هي غير طبيعية، لكنّها كانت كمن يتجاهل انذارات دمل خفي»[2].

أما البيت في قصة «بيت سيء السمعة» فيسبق الزمن، ويحاول أفراده أن يعيشوا في زمن غير زمان أهل بلدهم. بيت يرمي بالعادات، والتقاليد والقيم جانباً، يبيح الاختلاط بين الجنسين في فترة كان هذا الشيء فيها عيباً. ويوضح الكاتب من خلال هذا البيت نظرة الناس إليه. إذ كان سلوك هذا البيت غير عادي بالنسبة لهم، سلوك خارج عن عادات وتقاليد وقيم المجتمع الذي يعيشون فيه. ويطلعنا من خلال هذا البيت على تناقض أفكار

---

(١) نجيب محفوظ، موعد، مجموعة «دنيا الله»، ص ٧٠.

(٢) المصدر السابق، ص ٧٠ - ٧٢.

الشخوص في القصة، فأفكار «ميمي» الممثلة لفئة من الناس، تختلف عن أفكار الشخص الذي أحبها، ولم يقبل سابقاً بالزواج منها، لأنها من «بيت سيىء السمعة». بينما هو في أعماق نفسه يرغب أن يعيش كما يعيش أهل هذا البيت. وها هو نجده في النهاية يسلك مع أهل بيته السلوك نفسه الذي سبق وعابه على البيت السيىء السمعة...[1].

وتتكرر صورة البيت الذي يخيم عليه الكبت والنظام. وتتفاقم فيه الصراعات في قصة «قوس قزح»[2]، الذي يؤدي الكبت فيه إلى تمرد أحد افراده، وخروجه عن عقله.

أما المنزل في قصة «الصّدى»، فلم يعد مكاناً محدوداً بنوافذ وأبواب. فمن الممكن أن يرمز به الكاتب إلى أرض مصر، أو المجتمع المصري (وطنه) أو هو رمز شامل للكون. ودليل ذلك ما قالته الخادمة أم محمد، في اللحظة التي طرق فيها «عبد الرحمن» بطل القصة ـ باب المنزل، والذي يظهر من خلاله تعليق الكاتب:

- «افتحي يا أم محمد.

- من حضرتك؟

قالتها بلهجة من لا ينتظر زائراً على الاطلاق، بيت مهجور كأن القطيع كله لم ينطلق منه إلى الساحات الدامية...»[3].

والنافذتان المحكمتان في اغلاقهما واللتان تحجبان النور عن الحجرة هما لبنتان استخدمهما محفوظ لبناء نسيج قصته. ورمز بهما إلى ما كان يحيط بالمجتمع المصري، أو الكون من قيود كاتمة على الأنفاس، مانعة عنها استنشاق الهواء النقي، الذي ينعم به الآخرون، وليبقى الهواء الملوث طاغياً عليه.

فهذا المكان بما يضمه من شخصيات، وكأنه المجتمع المصري بفئاته، وفي فترة من فتراته التاريخية، وفي موقف مواجهة، الموقف الذي مثّله (عبد الرحمن) مع أمه الرامزة إلى مصر. هذه المواجهة اتسمت بالجفاف والقسوة. كاشفة عن موقف عبد الرحمن الممثل لابناء جيله تجاه الوطن الأم الذين عادوا إليه بعد فوات الأوان... ويدخلنا

---

(١) انظر فصل قضايا المرأة، المرأة المتحررة.

(٢) نجيب محفوظ، قوس قزح، مجموعة بيت سيىء السمعة، ص ٣٩ ـ ٤٠.

(٣) نجيب محفوظ، الصدى، مجموعة «خمارة القط الأسود»، ١٥ ـ ٢٥.

الكاتب في هذا البيت من بداية القصة، بمضمون قصته بكلمات موحية معبرة. . . «اعتمد على عصاه وانتظر، تلاشى رنين الجرس، ولا صوت يجيء من وراء الباب، كأن الشقة خالية؛ بعد لحظة سنفتح الباب عن الوجه القديم. الوجه الذي لم تره منذ عشرين سنة. والزمن لم يطمس صورته القديمة الباكية المتصبرة المتأففة. وهي أن تكن اليوم في الثمانين، فما أكثر المعمرات في أسرتنا. أما الرجال . . . . ؟! الرصاص والمآسي والأعين التي لا تذرف الدمع».

استنكار وتعجب من الكاتب. فالذين يملكون القوة والقدرة على الدفاع ذهبوا، تخلوا عن وطنهم الشقة الرمز. . . ومتى عادوا اليه؟. إنّهم عادوا إليه في حالة ضعفه. لم يحاولوا أن يتلافوا الهزيمة التي حلت به وأدت إلى ضعفه.

فالبيت الواقعي، والرمزي، كلاهما ساهم في تطوير الحدث، والكشف عن المضمون وما يدور في نفوس الشخوص. والوقوف على آرائهم، كما لاحظنا ذلك في الأمكنة السابقة الواقعية والرمزية منها. وكان تطور محفوظ في جنوحه من البيئة الواقعية المعنية لذاتها، والتي تشارك الشخوص صراعاتهم إلى البيئة المتخيلة، التي يجد فيها الشخص الفردوس المفقود في بيئته الواقعية. يجد فيها راحته وطمأنينته، التي لم يجدها في بيئته الواقعية. وإلى البيئة الرمزية التي تختلط فيها عناصر الواقع المادي بعناصر الواقع الرمزي، والتي تضفي معنى جديداً لمضمون القصة، وتعطيه بعداً عميقاً له دلالته الرمزية المؤثرة الموحية. وما يتصل بهذه البيئة الجديدة من أسلوب سريع، لا يقف أمام التفاصيل، وجمل قصيرة مليئة بالتوتر. أسلوب يلائم مرحلته الجديدة، وتأملاته وتصويره الشعري للعالم ورسمه له. وتصويره للبيئة من خلال نفس البطل. وهذا التطور نلحظه أيضاً في الأمكنة التي سنأتي على ذكرها الآن. وأحياناً نجده يركز على مكان واحد مراعياً ما تتطلبه القصة القصيرة، وأحياناً ينتقل إلى الأمكنة، بما يتفق مع مضمون قصته والمواقف التي تمر بها الشخوص.

الحارة:

إنّ الحارة، من الأماكن الثابتة الدائمة، القديمة، الاجتماعية والمفتوحة في قصص محفوظ كالمقهى، أما الحانات والخمارات والفنادق فمن الأماكن الدائمة الثابتة في قصصه، وهي أماكن اجتماعية مفتوحة لكنّها حديثة. اضافة إلى الأماكن الدينية التي

استخدمها في بعض قصصه وسبق ذكرها. . . كما أن الخلاء يعتبر من معالم الحارة الثابتة. وكذلك القبو والتكية والفتوة وما إلى ذلك. . . ويقول محفوظ: «إن ما يحركني حقيقة عالم الحارة، هناك البعض يقع اختيارهم على مكان واقعي، أو خيالي أو فترة من التاريخ، لكنّ عالمي الأثير هو الحارة. أصبحت الحارة خلفية لمعظم أعمالي حتى أعيش في المنطقة التي أحبها. . . »[1].

فإذا حللنا قصة من قصص الكاتب، نجد فيها أحداثاً تدور بكل ما تقدمه من واقعية الحياة. وتجده يقدم من خلال الحارة شخصية تعتبر من معالم حارته كالفتوة. ويقدم أيضاً فلسفة تحكم الحياة الانسانية. وإذا انتقلت إلى قصة أخرى ستجد أن الكاتب قد استخدم الفتوة كرمز، يرمي من ورائه إلى فكرة يستطيع القارىء أن يفهمها بكل سهولة، فهو يجمع بين الواقعية والرمزية الفنية. ويقدم من خلال الحارة (الرمز)، صورة حيّة للواقع كما يقدمها من خلال الحارة المصرية الواقعية.

ففي قصة «نحن رجال» يقدم محفوظ أحداثاً واقعية، من خلال عطفة من عطفات القاهرة (حارة) نتعرف فيها على نماذج للطبقة الكادحة، و(جعدة) العائد من السجن والذي ضبط متلبساً بالاتجار في أغذية الجيش. ويصور محفوظ في ثنايا القصة كيف ابتسم الحظ لجعدة بين معسكرات الجيش البريطاني. . . «وهناك ابتسم له الحظ. . . »[2]. . وذلك بعد أن كان بائع بطاقة لا يملك من الدنيا شيئاً حتى عربته. وبعد عودته من السجن واجتماعه بإخوانه قال: «نحن رجال، والبيوت للنسوان، القابع خاسر والجسور فائز»[3].

ويقدم محفوظ لقصته واصفاً الحارة وجوها، «كانت (عطفة شنكل) من زينتها في حلة باهرة. . . ثم يقدم صورة واقعية لحالة الغلمان في هذه الحارة، وصورة أخرى للقوم في احتفالهم بعودة جعدة. وتدور الأحداث في هذه القصة بكل ما تقدمه من واقعية الحياة، ويوضّح الكاتب ايمان أهل الحارة بالحظ. . . » ونقروا على الدفوف، وانشدوا مهللين «يعيش الحظ. . . يعيش الحظ»[4].

---

(١) جمال الغيطاني، نجيب محفوظ. . . يتذكر، ص ٢٠ - ٢١، بيروت: دار المسيرة.

(٢) نجيب محفوظ، نحن رجال، مجموعة همس الجنون، ص ١٦٧.

(٣) م. ن، ص ١٦٩.

(٤) م. ن، ص ١٧١.

وقد لعب المكان هنا دوره في اظهار مضمون القصة الاجتماعي. ونلمس من خلاله البيئة الشعبية في القاهرة التي استهوت الكاتب. وساعدت في الكشف عن أفكار أهل الحارة ورأيهم في الحب بتحيتهم له. وأنشد الرجال: يعيش الحب. . . . يعيش الحب». وكانت الخمرة تشاركهم فرحتهم. وهي علامة من علامات وجود الاستعمار البريطاني، وأثر من آثاره في الحارة. ساهمت في زيادة نشوة الحب، «نحن رجال، الرجل بغير زواج ناقص. . . . الزواج فرض وسنة»[1].

ويقول محفوظ في معرض رده على سؤال مفيد فوزي:

- «لا يوجد تأليف أو خلق فني دون حب من نوع ما. . . أجمل أنواع الحب للخلق حب المرأة. . . كلما كان المؤلف في حالة عشق، أعطى فناً، ولهذا فالخلق الفني مرتبط بالشباب والرجولة. . .»[2].

ولكن أحياناً نجد أنّ الكره والبغض لأمر ما والحقد على شيء ما، يؤدي إلى تأليف أو خلق فني. وكلّما كان الكاتب في حالة قلق سياسي، أو اجتماعي- غير حبّ المرأة - فإنه أيضاً سيكون قادراً على اعطاء فن جميل مؤثر معبر من خلال شباب قلبه وحواسه وعقله مهما بلغ من العمر. وقد يكون الحب من نوع ما، فهناك حب الكاتب لوطنه، لأبناء مجتمعه، ولأبناء البشر جميعاً، إلى الكون بأسره. فهل من مانع أن يكون هذا الحب أجمل من حب المرأة للخلق الفني. .؟

وتمكّن الكاتب من الجمع بين أثر البيئة الثابتة، والبيئة الطارئة في عطفة «شنكل» مبيناً أثر الاستعمار في تغيير حياة بعض أهل العطفة. كشربهم للخمر، وذهاب جعدة للبيع والعمل في معسكرات الجيش البريطاني، ليعود موسراً وليتزوج من ابنة عم طلبة جارهم وعمهم. ودخل السجن موسراً. وخرج منه موسراً إثر ذلك. (إلا أن القدر لم يمهله طويلاً بعد خروجه من السجن. . .)[3].

والحارة في قصة «الخوف» حارة واقعية. تتم معالجتها بتناول قطاع طولي منها.

---

(١) م. ن، ص ١٧٠.

(٢) مع مفيد فوزي، أسماء لامعة، مطابع مؤسسة روز اليوسف، ص ٣٠.

(٣) نجيب محفوظ، نحن رجال، ص ١٧٢.

فعطفة الفرغانة كانت تقع بين حارة «دعبس» من ناحية، وحارة «الحلوجي» من ناحية أخرى. إلاّ أن الفتوة في هذه القصة التي تعتبر من معالم الحارة، قد استخدمها محفوظ كرمز للسلطة المستبدة، فالفتوة كانت رمز البطش والقوة في القاهرة، ثم ما أن يجلس الثائر على الكرسي حتى يتحول إلى تقمص الاستبداد الذي ثار عليه. ويقول محفوظ: «إن قصة الخوف أحدثت لي مشاكل جمة في حياتي، وجرّت عليّ المتاعب. وتندهش إذا قلت لك: إنها قصة واقعية»[1]. ويعتبرها الكاتب واقعية لأنها تناقش مشكلة عامة وهي مشكلة الثورة على السلطة المستبدة.

ويقدم محفوظ من خلال الرمز صورة حية للواقع. فالفتوات والارهاب والوقف والبطش، تلك الفئة المسيطرة التي كانت تئن تحت سيطرتها جموع من الناس في مصر، وربما لا تزال موجودة إلى الآن في بعض حاراتها... «وكانت وسيلة الناس للتحرر من هذا البطش وجود الضابط رمز السلطة إلا أنه حل محل الفتوة ببطشها واستبدادها، ودفع الناس إلى القول: المكتوب ... مكتوب...!»[2]، فهذه الفتوة كانت بمثابة النسر للحارة أو الأخطبوط الذي كان يرعب الضعفاء. وحاولت السلطة القضاء عليه، لكنها لم تستطع القضاء عليه نهائياً. إذ ظهر أخطبوط آخر، فالسّمات التي كانت موجودة عند الفتوة نجدها مزروعة في قلوب بعض الناس لا جميعهم. فيموت اخطبوط ويظهر آخر وهكذا...

ويقول محفوظ عن الفتوات: «كان الفتوات رمز القوة الغاشمة مثل الحكام الظالمين. والصالحين... استخدام رمزي...»[3]. «وفي العباسية كنا نسكن في حي متوسط لكنه يقع بين منطقتين شعبيتين، الحسينية، وكان لها فتوة، والوايلي. وكان له فتوة الأحياء الراقية طبقياً، والتي كان من غير الممكن ظهور فتوة منها كانت تتبع فتوة أقرب حي شعبي، يعني العباسية مثلاً، كانت تتبع عرابي فتوة الحسينية. ومصر الجديدة تقع في نطاق فتوة الوايلي...»[4]. وكذلك كان أهل الفرغانة في هذه القصة يقيمون

---

(١) نجيب محفوظ، أتحدث اليكم، ص ١١٠ ـ ١١١، بيروت: دار العودة، ط ١، ١/ ٧/ ١٩٧٧.
(٢) نجيب محفوظ، الخوف، ص ١٠١.
(٣) جمال الغيطاني، نجيب محفوظ... يتذكر، ص ٨٧ بيروت: دار المسيرة، ط ١، ١٩٨٠.
(٤) م. ن، ص ٨٦.

بين حارتي (الحلوجي) و(دعبس). وقد كان (جعران) فتوة الحلوجي و(الأعور) فتوة دعبس، «وكان أهل الفرغانة يستغيثون برجال الدّين حتى يجنبوهم ويلات معارك الحارتين وفتواتهما...»[1].

ويبدأ الكاتب حديثه عن الحارة من بداية القصة. فلا يدخل في تفاصيل تعيق سير الحدث. ويتابع سيره في خط طولي، موضحاً لنا مضمون قصته. كاشفاً عن الحدث والعقدة والشخصية. والبطل العام في القصة وهو الخوف. ويبقى الجميع مكبلين إلى «قرقرة النارجيلة في العطفة الخالية الضوء، كسلسلة من الضحكات الساخرة...»[2].

أما في قصة «كلمة غير مفهومة» فينتصر الموت والقدر على الفتوة (حندس) في نهاية القصة. وترتاح الحارة. إذ أن الكاتب هنا ينهي قصته بموت البطش الغاشم. ولم يبين لنا بعد ذلك ظهور «حندس»آخر، تاركاً المجال للقارىء الذي يفكر هل سيظهر حندس آخر أم لا...؟، وهل يعود الحي إلى حالة الرعب...؟ وهل انتهى زمان حندس...؟ إلى غير ذلك من تساؤلات.

والحارة في قصة «المجنونة» ترمز إلى المجتمع الانساني العام. إذ تدمر الحارة الرمز لغباء أهلها، وجهلهم، بدليل سرد الكاتب الايحائي الرمزي. وما قاله بعد المعارك التي قامت في الحارة، وبضمير المتكلم بدأ الكلام عن الحارة، ثم يخلط بينه وبين ضمير الغائب والمخاطب...

وكان للخبر وقع شديد لدى الجهات المسؤولة، وبمجرد نشره في صحف تلك الأيام مصحوباً ببعض الصور الدامية، اهتز الرأي العام هزة عنيفة حزينة غاضبة[3]:

- «يمكننا أن نتصور كيف تبدأ المعارك، كيف تتسع، ولكن من المحرك الأول؟ من المسؤول؟».

وقالت المرأة:

---

(١) نجيب محفوظ، الخوف، ص ٩٣.

(٢) م. ن، ص ١٠١.

(٣) نجيب محفوظ، المجنونة، مجموعة خمارة القط الأسود، ص ١١٦.

- خرجت من بيتي لأرمي ماء الغسيل في الحارة فرأيت العجل يجري وهو يحلف بإيمانه ودينه لينتقمن . . .

فالعجل يردد ألفاظاً دون قدرة على القيام بفعلها، كما أن اسمه يدل على الانهزام والضعف . . .

ودهش رجال المأمور وهم يصغون إليه:

- يا له من خيال صادق!
- وإذن هلكت الحارة لغباء غلام!
- أو غباء رجل وهو الأرجح!
- بل هو غباء الحارة وهو الأرجح! والأصدق!

ومن المحتمل أن يكون الغلام رمزاً لمن يثير الفتنة بين الناس. رمزاً للفئة المعادية المنافقة،التي تثير الفتن بين أبناء الشعب العربي الواحد. وقد ترمز الحارة في هذه القصة إلى العالم كله، وكأن الكاتب يقول: لقد حلّت الهزيمة، نتيجة غباء الحارة كلها. لتجاوب بعض الفئات السلبية من العالم لمن يثيرون الفتن، فتجاوبهم هذا أدى إلى نشوب المعارك الدّامية بينهم، وأتاح الفرصة أمام الفئة المعادية. وفتح لها الباب على مصراعيه لتستغل الفتن القائمة لمصالحها، آخذة في مد يدها كالاخطبوط، مغتصبة أجزاء من الأرض ليست من حقها، مستغلة نقطة الضعف هذه في سبيل تحقيق مآربها. ونجد الاستخدام الرمزي للحارة في قصة «حكاية بلا بداية ولا نهاية»[1]. ويرمز فيها إلى الكون الذي هو بمثابة العالم الروحي. وفيه مركز الهداية والنور. مركز العلم الذي لا تستطيع أن تفصله عن الدين. لأنّ الاثنين يكملان بعضهما. . .

الخلاء

والخلاء الذي يستخدمه محفوظ في قصصه، هو مكان مفتوح. ومن معالم الحارة الثابتة عنده. وتتردد كلمة الخلاء في بعض قصصه. كما ترددت في رواياته كنغمة، من نغمات القصة أو الرواية. فالخلاء هو رمز الهجرة، هجرة الانسان وعزلته عن الواقع

---

(١) نجيب محفوظ، حكاية بلا بداية ولا نهاية، مجموعة حكاية بلا بداية ولا نهاية ص ٦، بيروت: دار القلم.

المباشر. فهناك يحزم أمره في الفكر والشعور والتصرف. ثم يعود من الخلاء وقد اختار لنفسه ما يريد أن يصل إليه في حياته. وهذه الكلمة بمثابة خيط من الخيوط التي ينسج منها عادة عمله الفني والتي يقيم منها بناء قصصه ورواياته.

ويقول محفوظ: «أما الخلاء الذي يظهر في الحارة فاستوحيته من العباسية، أثناء سكني في العباسية. كثيراً ما كنت أخرج إلى حدود الصحراء إلى منطقة العيون، عيون الماء حيث كان الاحتفال يقام عادة بالمولد النبوي، هناك كنت أجد نفسي وحيداً، خاصة أن هذا الخلاء كان على حافة المقابر، وكان خلاء لا نهائياً»[1]. وقد استخدم محفوظ الخلاء بهذا المعنى الذي ذكرناه أعلاه في قصة «الخلاء»[2]، و «الختام»[3].

كما يرد استخدام محفوظ لكلمة «التكية» في قصة (الرماد). والتكية تعتبر من معالم الحارة الثابتة أيضاً عند محفوظ. وهي ترمز إلى المعنى الصوفي لهذا العالم، وهي المكان الذي تتجرد فيه روح الانسان من الباطل والشر. وتتصل فيه بالمعاني العالية الرفيعة. وتستمع إلى الالهام الذي يشير بالحق والعدل والصواب. ويوقظ الضمير والاحساس العميق بالخير. هي العالم الروحي للإنسان، العالم الذي يستمع فيه الانسان إلى صوت أعماقه، ويتصل بالسر الأعظم في هذا الكون.

ويرد ذكر الكاتب لهذه الكلمة، وعلى لسان أحد شخوصه، من خلال الحوار في وسط القصة أو في الثلث الأول منها:

ورمى بالاستمارة بصورة تدعو إلى الاستفزاز، ثمّ صاح بالشّاب وهو راجع إلى مكتبه:

- «هنا شركة لا تكية!

ولم ندر بطبيعة الحال كيف ينتهي عناده؟ وتعلقنا جميعاً بأمل واحد آمنا بأن به وحده تتحقق العدالة الالهية في إدارتنا»[4].

---

(١) جمال الغيطاني، نجيب محفوظ... يتذكر، ص ٢١.

(٢) نجيب محفوظ، الخلاء، مجموعة خمارة القط الأسود، ص ٣٧.

(٣) نجيب محفوظ، الختام، مجموعة بيت سيء السمعة، ص ١٢٢.

(٤) نجيب محفوظ، الرماد، مجموعة بيت سيء السمعة. ص ١٠٦.

فكيف يكون في تكية والنظرة غير المأمونة مزروعة في عيني «حسن السماوي»، الذي يعمل في إدارة الحسابات، والموظفون لا يرتاحون له. . . وينال المكافآت التشجيعية بغير جدارة،وهذا عكس ما تعنيه وترمي اليه التكية. . . أما برهان فيحمل في داخله المعاني التي ترمز إليها التكية، فكيف يلتقي النقيضان في مكان واحد؟!

فالمكان الرئيسي هنا شركة، وهذا المكان تلتقي فيه الكثير من المتناقضات، والناس المختلفي الأهواء. . . وكلام محفوظ أو ذكره للتكية على أنّ حي سيدنا الحسين لا يزال له أثره في قصصه.

وهنا يأتي ذكره في سياق القصة دون أن يركز عليها. . .

المكان في تحت المظلة:

«مفتوح، عام، سياسي، اجتماعي».

في هذه القصة لا يوجد عنصر مكاني منتظم أو متسلسل، فالكاتب يلجأ إلى رسم لوحة، يعطينا من خلالها صورة لا معقولة تعبر عن العالم أو المجتمع بشكل عام. وما تزدحم به لحظتنا الحضارية الراهنة من صخب وصراع تقابلها حركة واقعية خارجية: وهي المظليون والشرطيّ المتفرج. وهذه الخلفية المكانية يتناول الكاتب قطاعاً عرضياً منها، فيمثل لها أحداثاً ومشاهد جنونية لتجسيد واقع مرفوض، أو يشعرنا برفضه.

فالمكان هنا عام، يتجاوز الحدود الضيقة، وله دلالته الرمزية البعيدة (تحت المظلة) القبر، الميدان. . . الخ، وما يحدث فيها من أحداث سبق وأشرنا إليها في فصل سابق، نحن نلمس من خلال المكان كثيراً من جوانب المأساة البشرية في كافة أنحاء الأرض، يعاني منها الانسان أينما وجد. بالاضافة إلى ما توافر للقصة من عناصر فنية سأقوم في بلورة المضمون بشكل فني ناضج، ورمزت إلى واقع تحطمت حواجزه فانفتح على الواقع الانساني العام بفضل احساس الكاتب بمأساة الخداع واللامسؤولية والسلبية وتحطم الآمال على صخرة زيف.

وقد يعتبر الفرد نفسه مسؤولاً عن وقوع هذه الأحداث، وتناقضها في اللحظة الواحدة، بغض النظر عن المسافة المكانية.

يبدو الشكل الفني لقصص محفوظ محافظاً على الوحدة المكانية في القصة

القصيرة، وان تعددت الانتقالات المكانية، فإنها لا تتجاوز قصة أو قصتين من القصص التي ذكرناها، أو بعض القصص التي لم نذكرها، ومنشورة في مجموعاته القصصية. فنجد أكثرها تدور في خمارة، أو مقهى. . . الخ.

ولعلّ تركيز الكاتب على مكان واحد في بعض قصصه، يعود إلى شخصيات قصصه التي فقدت القدرة على الحركة، وانشغلت بقضايا فكرية سياسية ـ اجتماعية، وأنّ وحدة المكان أثرت على الحدث، وساعدت في الكشف عن المواقف الفكرية والسياسية والاجتماعية للشخوص. وساعدت في ربط الحدث بالشخص، وفي ايجاد صراع بين الشخوص والأوضاع السائدة. صراع طبقي، صراع سياسي، صراع نفسي في داخل الشخصية نفسها، التي توفر لها كل شيء، إلاّ أن هناك ما يشغل تفكيرها كالقضايا الفلسفية. . . الخ. كما قام المكان على خدمة الفكرة من القصة في بعض القصص، والذي له بعده الدلالي العميق. كما سبق ووضحنا في الكلام عن كل مكان من هذه الأمكنة.

* * *

الفصل العاشر

الــــزمــــان

الزمان في المجموعات القصصية

الزمان في همس الجنون :

بدأ الكاتب قصته بمقدمة عن الجنون، أعاقت القارىء عن استقبال الفعل، مستخدماً أسلوب الاسترجاع، وذلك باسترجاع الأحداث من النقطة التي انتهت عندها، فيشير الكاتب إلى الموقف الذي انتهت عنده القصة. ثم يرتد إلى هذا الموقف الذي ابتدأ به المقدمة، «وصاحبنا يعرف الآن أنه نزل ضيفاً لبعض الوقت بالخانكة» هذا ما أخبرنا عنه في المقدمة ثم ينتقل الكاتب إلى وصف حال الشخصية في الماضي.

تبدأ القصة بوصف لحالة البطل في الماضي، إذ كانت لحظة هدوء، جمود، زهد في الناس والنشاط. يعمل بدخل لا بأس به. يلبث ساعات متتابعات جامداً صامتاً، وهو مطمئن إلى مجلس منعزل على طوار القهوة... الخ.

إن اختيار المؤلف للحظة الهدوء هذه لتكون بداية الحديث عن الشخصية، يكشف عن طبيعة بطله في الماضي. هذا الذي كان وراء مظهره البليد الساكن حرارة أو حركة في قرارة النفس أو الخيال. إلاّ أن هذا المظهر الساكن تحوّل إلى حركة غريبة فجائية: «حدث في الماء الآمن حركة غريبة فجائية، كأنما ألقي فيه بحجر كيف؟!»[1].

وعندما يتحرك تكون بداية تمرد على الواقع البشع المليء بالمتناقضات، وذلك عن

(١) نجيب محفوظ، همس الجنون، ص ٥.

طريق الأعمال التي يقوم بها بطل القصة، والمواقف التي يمر فيها. والتي سبق وتحدثنا عنها في فصل سابق. ويكشف ذلك عن طبيعة البناء القصصي. فهو بمثابة تجسيد لخطوط الصراع ضمن إيقاع يختلط فيه الفعل الماضي بالمضارع، أثناء حديث الكاتب عن الشخصية بلغة تقريرية لا تخلو في بعض الأحيان من الرمزية.

فالفترة القصيرة التي عاشها البطل، والتي يقف حيال ذكرياتها حائراً ذاهلاً. فترة مليئة بالضباب، وكأنها رحلة عالم أثيري عجيب.

هذه الفترة المليئة بالضباب. لا شك أنّ لها علاقة بالفترة الأليمة التي شهدتها مصر في الثلاثينات. ألا يكون الضباب رمزاً لهذه الفترة التي دفعت ببطل القصة، إلى القيام بسلوك اعتبره الكاتب همس جنون؟ وليس جنوناً بالمعنى الصحيح للجنون. فالبطل كان عاقلاً بمرآة نفسه.

فالفترة الأليمة كانت سبباً في تمرد بطل القصة على الأوضاع الفاسدة، محاولاً التحرر من القيود المكبلة لحريته، وحرية فئة الشعب الفقيرة. ويستخدم الكاتب صيغاً زمنية تدل على أن هذه المواقف التي مرّ بها البطل، حدثت في فترة ما وفي يوم ما: «رأى العمال الذين يرشون الرمل وتساؤله حولهم لماذا يرشونه ثم يلمونه ويكنسونه. . .».

إن هذا العمل أثار تساؤله، وجعله في حيرة مما يفعلون حتى بدا له تساؤله كأخطر حقيقة في حياته. وخال أنه بصدد مسألة من مسائل الكون الكبرى. هذا اليوم المهم، يقع هناك في تلك الفترة التي مضت، وعاشتها الشخصية في ظل الاستعمار والاستبداد والإقطاع. وهو لا يروي هذا الزمان وإنما يوحي به.

وإذا كان ذلك اليوم هو زمن التساؤل والحيرة. فإن صباح اليوم التالي كان استمراراً لهذا التساؤل، وهو معاناة لبعض المتمزقات والتساؤلات الداخلية المضطربة، التي لم تعد تعرف للهدوء طعماً ولا لذة، عودة إلى الماضي.

والصباح يعقب ذلك اليوم وهو عادة يوحي بيوم مشرق، خلف وراءه الليل الموحي بالظلام وتنتقل الشخصية إلى موقف آخر. وهنا نلاحظ أن الفترة الزمنية تتوائم مع نفسية البطل الذي حاول الخروج من الظلام والتمرد عليه. وقد استقبله الصباح المشرق مساعداً له على التمرد. فعندما أشار الكاتب إلى سلوك الشخصية أثناء تساؤلها، كانت نقطة

واضحة تطابقت مع شعور بطل القصة المشوق إلى الحرية الاجتماعية والسياسية بتساؤله حول العمال. وحول ربطة عنقه والملابس المقيدة لجسمه. ولا شك أنها رموز للنظام المكبّل لهم من التمتع بالحريّة العادلة الإنسانية، الديمقراطية «أليس الإنسان حراً؟»[1]. فلماذا لا يتعرّى من الثياب وينزع قشرة المظاهر التي يتستر بها؟ لماذا لا ينزع الشخصية المزورة للوصول إلى الجوهر الحقيقي الكامن في الأعماق.

ويؤكد الباحث الروسي «روشين» طبيعة هذه الفترة، التي عاشها بطل القصة وحاول التمرد عليها. حيث تميزت تلك الفترة بسيطرة الطغيان الحاكم في ذلك الوقت في مصر، وصبغت أغلب قصص المجموعة بصبغة ساخرة لاذعة. واتضح فيها بسالة الانتقاد السياسي. فبطل القصة أصبح يقف حين يريد مزدرياً كل قوة أو قانون أو غريزة. ويتضح ذلك في سلوكه مع الغلمان العرايا (رمز الفئة الفقيرة)، الجالسين إلى جانب الرجل والسيدة (الممثلين للطبقة البرجوازية الكبيرة) وأمامهما ما لذ وطاب من الطعام والشراب.

وقول الكاتب: «ألا ينبغي أن يأكل الغلمان مع الآخرين؟» وصفع الشخصية للرجل المنتفخ الأوداج، ثم تعرضه للحسناء المتأبطة ذراع رجل أنيق المنظر. ترفل في ثوب رقيق شفاف، تكاد حلمة ثديها تثقب أعلى فستانها الحريري. وهذا الجوع لا يستطيع إشباعه سوى الغذاء الجنسي. فالشخصية محرومة حتى من هذا الشيء. فلماذا لا تفعل كما يفعل غيرها؟: «ومد يده بسرعة البرق وقرص». فلكي يرضي غريزته الجنسية عليه أن يقوم بعمل ما، فبعض المتع الجنسية تقود الإنسان إلى مناطق من الفرح، هي من ضمن نشاطات الروح أيضاً.

وقد تم هذا العمل لما أذنت الشمس بالمغيب. لعلّ الشمس هنا هي شمس العمر. فعندما شعرت الشخصية بأن شمس عمرها تكاد تنطفيء، ولم تحقق شيئاً مما تتوق إليه نفسها، حاولت أن تقوم بتحقيق ما كانت محرومة منه. فكان عملها هذا رمزاً لحرمانها الجنسي، فأرادت أن تحقق قبل أن يدق جرس منيتها. وكانت هذه الفترة متوائمة مع نفسيتها، حيث تم التوازن بين الشخصية وغرائزها، وما رأته من مواقف في بيئتها وهذه العملية تكسب الشخصية مخططات فتتطور وتتغير نتيجة إحساسه بعدم التكيف مع الواقع.

---

(١) نجيب محفوظ، همس الجنون، ص ٦.

وهذا يتم أيضاً نتيجة عملية التطور والنمو الفكري والجسدي. . . الخ.

فقصة «همس الجنون» تبدأ بتسلسل تقليدي للمواقف التي يمر بها البطل. والكاتب هنا يستخدم صيغاً تدل على وقت غير محدد وإنما يعود إلى فترة معينة توحي بها بعض العبارات في القصة مثل: رأى يوماً. . . وفي صباح اليوم التالي. . . فأي يوم رأى صباح. . .

أما العبارات الموحية فنقف عليها في مقدمة القصة والتي سبق وأشرنا إليها. فالزمن هنا أثّر على الشخصية، ودفعها إلى القيام بأعمال تعبر عن همساتها وأحاسيسها. وما تعانيه هي والفئة التي تتعاطف معها. وتم كل ذلك في مكان ساعد الشخصية على رؤية المتناقضات والتعرفُ على الناس المختلفي المشارب والأهواء. ورؤية أشياء لم تستطع رؤيتها لو ظلت محصورة بين جدران البيت المغلق. وأثر الزمان والمكان في التطور الفكري للشخصية. فلم تعد ساكنة هادئة مستسلمة، بل خرجت عن سكونها وهدوئها واستسلامها. ولم يعد للصبر مكان عندها.

أما في قصة «الشريدة» فقد اتخذ الكاتب سنة ١٩٢٠ ـ ١٩٣٠، بداية للزمن القصصي، فحسونة يحدثنا عن تاريخ معرفته لـ «زينب هانم» حيث يعود إلى عام ١٩٢٠، وفي يوم من أيامه رأى زينب هانم زوج اليوزباشي جارهم، وهي تزورهم في البيت إثر خلاف وقع بينها وبين زوجها الخائن[1].

فاختيار هذا التاريخ وفي يوم من أيام ١٩٢٠ له دلالة عند بطل القصة أو الراوي، حيث كان الناس والشباب في تلك الفترة أعظم استقامة، وأدنى إلى العفة والطهارة، وأرعى عهداً للتقاليد. وكانت المرأة المصونة محاطة بسياج من الأسلاك الشائكة. كما كان الحب أقرب إلى الطهارة والبراءة. بعيداً عن التهتك. والعواطف تنمو في القلب مقتصرة على الآمال والأماني[2].

وهنا نرى أن حسونة في ذلك اليوم، لم يستطع أن يفعل ما تمليه عليه غرائزه الحيوانية والجنسية تجاه زينب. نظراً للظروف المحيطة به. كما أن البيت كان له حرمته، مما يمنعه من الإقدام على ما يريد من سلوك خارج عن الأخلاق والعادات والتقاليد.

---

(١) نجيب محفوظ، الشريدة، مجموعة «همس الجنون»، ص ٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٠.

لهذا اكتفى بالنظرات التي كان يختلسها من وجهها أو جسمها البض، مكتفياً بأحلام اليقظة والنوم. وخطر له أشياء كثيرة إلا أن العوائق حالت دون ذلك.

فحسونة كان ضحية الزمن في تلك الفترة. وضحية الظروف الاجتماعية المحيطة بالشباب والفتيات، ولكن تدور الأيام ويحصل حسونة على الدبلوم. ويعمل الزمن على سير الأحداث في خط مستقيم، حتّى يلتقي حسونة «بزينب» مرة أخرى. ولكن ليس في البيت وإنما في «فندق» مكان الحرية البعيد عن الأنظمة، فتقدم الزمن، ووجود المكان المناسب، أتاحا الفرصة لحسونة أن يمارس مع زينب ما كان يحلم به سابقاً، واستعدادها النفسي لذلك أتاح له المجال أكثر. ونزول فتاة وحدها في فندق يثير تساؤل الناس، ويتيح المجال لهم لاستغلالها. كونها وحيدة، خاصة أن المجتمع لا يزال إلى الآن يثير التساؤلات، إذا ما رأى فتاة وحيدة تنزل في فندق ما.

فالمكان هنا كان عاملاً مساعداً لحسونة في التخفيف من وطأة الزمن، الذي كان مقيداً بعادات وتقاليد وقيم اجتماعية وأخلاقية، حتمت على حسونة التمسك بها والمحافظة على حرية البيت، حتى أتيحت له الفرصة للنزول في الفندق، محققاً ما كان يعتصر بداخله من غرائز جنسية. واستطاع أن يحققها بطريقة غير شرعية مع زينب[١].

ويشير أحد النقاد في كتابه إلى أنه منذ عام ١٩٢٠ إلى سنة ١٩٣٥، شهدت مصر اضطراباً فكرياً معنوياً وسياسياً. فقد توالت على مصر سلسلة من الأحداث الكبرى. ومحاولات تحطيم القوى الشعبية. . .[٢].

ولعلّ الأحداث التي أحاطت بمصر في تلك الفترة، كان لها أثرها على الناس. ولا شكّ أنّ حسونة من أفراد الطبقة الوسطى، المتمسكة بالعادات والتقاليد أكثر من غيرها. الطبقة التي يلعب الجنس في حياتها، أدواراً حيث يستطيع الكثير من الانتهازيين. . . اللعب بالعقول الغبية[٣].

ويصرح محفوظ حول الجنس قائلاً: «إنّ الجنس له دور بارز في رواياتي، لأن

---

(١) المصدر السابق، ص ٣٨.

(٢) محمد زغلول، دراسات في القصة العربية الحديثة، ص ١٤١.

(٣) نجيب محفوظ، أتحدث إليكم، ص ١٦٨.

أغلب شخصياتها من الطبقة الوسطى ـ كما تعرف ـ هي أكثر الطبقات الغارقة في التقاليد والقيود»[1]. وهذه القيود تؤدي إلى التعقيد في هذا المجال، فتجد المشكلات الجنسية والانحرافات. وهذا ما تلمسه في أكثر قصص مجموعة «همس الجنون» في تلك الفترة. فإذا حاولت قراءتها ستجد الكثير من صور الخيانة الزوجية والجنس فيها[2].

فالزمن عند محفوظ هو زمن تقليدي منطقي، محدد لا فاصل بينه وبين الظروف الاجتماعية للفرد. فالزمن بمساعدة المكان له، استطاع أن يفصح عن الشخصية رغم أنه جاء بأسلوب تقريري مباشر، تظهر من خلاله شخصية الكاتب. غير أن ارتباط الزمن بالظروف الاجتماعية والمبادىء التي وقعت فيه أكسب القصة حيوية وتماسكاً. وقد تبلورت فنية محفوظ في قصته، بربطه ومزاوجته بين الماضي والحاضر.

ويلجأ الكاتب إلى استخدام صيغ مباشرة مثل «ودارت الأيام» ومضت سنوات... الخ. التي تلجأ إليها الحكاية الشعبية، للربط بين الأحداث واختصار الزمن. والمؤلف هنا، وفي القصة السابقة هو المسيطر على الفعل، فيدفعه ويوجهه ويحكم ويعلق عليه. مما يفقد القصة كثيراً من الحيوية والبساطة والتلقائية.

الزمن التاريخي:

يتضح الزمن التاريخي عند محفوظ في قصة «يقظة المومياء»[3]، إذ يستلهم فيها التاريخ المصري القديم. وكأن محفوظ صاغ قصته من وحي المجد الفرعوني. عصر البعث، موضحاً من خلالها فخر الشعب المصري بكرم عنصره، واعتزازه بحدوده. مستخدماً الرموز المبعثرة الموحية، كي ينقل إلينا ما يعتمل في صدره من قلق إزاء تلك الفترة، وما ترتبت عليه آثار ثورة ١٩١٩، معالجاً الواقع البشع، بطريقة غير مباشرة نظراً للظروف السياسية التي كانت محيطة به في تلك الفترة.

---

(١) م. ن، ص ١٧٠. وانظر أيضاً: محمد برادة محمد مندور وتنظير النقد العربي، ص ٩٧، بيروت: دار الآداب، ط ١، كانون الثاني ـ ١٩٧٩.

(٢) هذه القصص كثيرة في مجموعة همس الجنون منها: الهذيان، الزيف، الجوع، كيدهن، نكث الأمومة، ثمن السعادة، مع مراعاة الكاتب للتسلسل الزمني في هذه القصص وأكثر قصص المجموعة، ونحن هنا نتخذ نماذج لهذا الزمن، ولن نتناول القصص جميعها، لأن الحديث عنها يتطلب رسالة كاملة.

(٣) نجيب محفوظ، يقظة المومياء، ص ١٠٠.

وجسّد من خلالها مأساة البؤس والجوع وفساد الحكم، والوضع الاجتماعي فاضحاً قصة سرقة الأراضي وتوزيعها على مجموعة من السادة، والخدم الذين أصبحوا أصحاب رقعة. وتجد الفلاح المصري يضرب، لأنه سرق طعام الكلب بسبب جوعه. إلى جانب سرقة الآثار المصرية القديمة وإرسالها إلى فرنسا.

فالمومياء هي شعب مصر الثائر على الأوضاع الفاسدة. وقد أشار النقاد إلى هذه الفترة الأليمة، التي عاشها الشعب المصري. وكأن الكاتب يريد أن يقول لنا: إن الشعب المصري المظلوم بعث من جديد، بنهضة المومياء من رقادها بعد فترة نوم عميق. وها هي الآن تبعث ثائرة، موضحاً من خلالها استعادة الشعب لوعيه. ومحاولته الثورة على هذه الأوضاع الأليمة في فترة أتاحت له ذلك[1]. وعبارة في «ذلك اليوم الأسيف» من القرائن التي تشير إلى تلك الفترة المظلمة: «ولكنها وقعت في عالم الحقيقة، وكان ضحيتها رجل من رجال مصر الأفذاذ المعروفين في الأوساط السياسية والارستقراطية»[2].

ويشير الكاتب إلى طول الفترة السوداء التي عاشها الشعب المصري. إذ كانت فترة بطيئة مرّ بها الشعب منتظراً الفرصة المناسبة، كي يثور على الوضع الفاسد، ويتحرر من واقعه البشع. محققاً حريته المنشودة وإحلال الديمقراطية العادلة الإنسانية محل الرأسمالية المستبدة، والإقطاع والحكم الظالم.

وذلك باستخدام الكاتب لمفهوم الزمن «الآني» على نحو ما جاء على لسان الشيخ جاد الله الذي جاء يوماً مبشراً الباشا بوجود كنز في قصره. وها نحن نسمعه يقول:

- «فتح الكنز عمل عسير، فهذا الباب لا يطيع، ويرضخ إلا بقراءة طويلة أبدأها الآن واستغرق حتى مطلع الفجر. هل أنتم مطهرون؟»[3].

وقد يرمز الكاتب بـ «الفجر» إلى بعد جديد، أو عصر جديد يعي منه الشعب قضيته - ويثور على واقعه البشع الذي تعبر عنه المومياء بهبوبها، ثائرة في وجه الباشاوات، مهددة

---

(١) للمزيد من التفصيل عن هذه القضية انظر فصل القضايا (فصل قضية الحرية). انظر: غالي شكري، المنتمي، دراسة في أدب نجيب محفوظ، ص ٣٠٣ - ٣٠٤، مصر: دار المعارف بالقاهرة.

(٢) نجيب محفوظ، يقظة المومياء، ص ٨٤.

(٣) م. ن، ص ٩٤.

متوعدة: «أيجوع في مصر أبناؤها؟ الويل لك أيها العبد. . .»[1].

فهو يستثير الهمم بتصوره قضية من قضايا التحرر الوطني في التاريخ القديم. تاركاً المجال للزمن، أن يساهم في تطوير الحدث. مع مراعاة الكاتب للانضباط الزمني. فهناك الكثير من القرائن على ذلك منها:

«وانشغلنا ساعة احتساء القهوة الفرنسية، فهو يسجل الوقت بدقة، وقس على ذلك سائر قصص مجموعة (همس الجنون) من ناحية التسلسل الزمني التقليدي السائد فيها، مع اختلاف بسيط في استخدام الكاتب لبعض المفاهيم والصيغ الزمنية.

الوحدة الزمنية الملغاة والزمن المدمر:

يلجأ الكاتب في قصته «دنيا الله». إلى إلغاء الوحدة الزمنية المتسلسلة، فلا يوجد تسلسل زمني تقليدي كما لاحظنا في قصص المجموعة الأولى (همس الجنون)، ففي قصة (دنيا الله)، يبدأ الكاتب القصة قائلاً: «دبت الحياة في إدارة السكرتارية بدخول «عم إبراهيم الفرّاش، فتح النوافذ واحدة بعد أخرى. ومضى يكنس أرض الحجرة الواسعة بلب شارد ودون اكتراث»[2].

فأي فراش في أي وقت سيقوم بالعمل نفسه الذي قام به «عم إبراهيم»، كما أن عمله كفراش في إدارة حكومية يتم في أي سنة، والتساؤلات التي يتساءلها موظفو الإدارة، يحتمل أن تخطر على بال أي إنسان في كل يوم وكل سنة ومنها:

تساؤل سمير:

- «لماذا نشقى بالزواج والأبناء! ها هو شاب يقتل أباه تحت بصر أمه».

وتساؤل أحمد:

- «ما فائدة كتابة روشته إذ كان الدواء غير موجود بالسوق!»

وأكبر دليل على إلغاء الزمن، وجعله زماناً حراً يصلح لأي عام، ما قاله المدير لأحد موظفي الإدارة:

---

(١) نجيب محفوظ، دنيا الله، ص ٥.

(٢) المصدر السابق، ص ٦.

ـ «جهز الملف $\frac{١ - ٣}{١٣٠}$ عام...»(١).

فإن وضع النقاط هنا وعدم التحديد العام، لباقة من الكاتب، فإنه تدارك التحديد العام، ليجعل أحداث القصة والمشاكل التي يتعرض لها شخوص القصة، صالحة لكل زمان ومكان. غير مقيدة بزمان معيّن، أو مكان معين. أي إدارة خاصة وما حدث في هذه الإدارة سيحدث في إدارة أو شركة ما.

إضافة إلى ذلك هناك أحداث الزمن المتكررة في كل عام. والتي لا تقتصر على زمن معين كالرشوة، الجمعيات التعاونية، الربح، الخسارة في لعب البوكر والكونكان. كما حصل مع شخوص القصة. واتضح ذلك بعد سرقة عم إبراهيم لماهيات الإدارة، وتمتعه بها مع بائعة اليانصيب (ياسمينة). فنجد المدير بعد ذلك يعود إلى بيته ولا أمل إلا في البوكر والكونكان، ومصطفى الكاتب قصد إلى محل رهونات بباب الشعرية، اعتاد في الأزمات الاقتراض منه بربا فاحش، ولطفي معتمد على زوجه في نفقات البيت. «وحمام» حاول إقناع نفسه وزوجه المشتركة في جمعية توفير مع الجيران، المطالبة بنصيبها المخصص للكساء، لإنفاقه في البيت، وسمير يقول: «لولا الرشوة لوجدت نفسي في مأزق لا مخرج منه»(٢).

فالزمن مدمّر لا يرحم. وهو السبب في لجوء هؤلاء إلى اتباع الطرق الملتوية، لكسب النقود من أجل أن ينالوا نصيبهم من السعادة. فرواتبهم ضئيلة لا تكفهم لتأمين السعادة التي يحلمون بها، وإنما تكفي فقط لتأمين لقمة العيش. والسعادة الحقة لا تتحقق له إلا بتلك الطرق.... يريدون الانتصار على الزمن الذي يحوك كفنهم بيديه، فالعمر يخطو بهم كل يوم خطوة تقرّبهم إلى لحدهم. إلاّ أنّ كل أعمالهم هذه هباء.

ولكنّ عم إبراهيم لم يلجأ إلى مثل هذه الطرق. فكانت السرقة هي المنقذ الوحيد له، ليخرج قليلاً إلى الفردوس المفقود. ويحقق السعادة لنفسه ولغيره من البائسين أمثال ياسمينة. والموظف أحمد الذي تعاطف معه عم إبراهيم بإعادة ماهيته له. فهو أعطى ماهية أحمد لزوجه لشعوره بأنه بائس مثله. ومنحه السعادة لياسمينة.

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٣.

(٢) نجيب محفوظ، دنيا الله، ص ١٣.

ويحاول (عم إبراهيم) أن يسبق الزمن بتحقيق السعادة التي ينشدها. فيذهب إلى «أبي قير» مع ياسمينة محاولاً أن يستغل كل لحظة هناك. أراد استغلال كل لحظة، واستهلاك الفترة القصيرة من عمره، المخصصة له ولغيره من المحرومين. وكأنه في صراع مع الزمن. والمكان هيأ له الفرصة المناسبة في (أبي قير) ليسبق الزمن. ويعوض ما فاته أيام صباه. وهذه الفترة جعلته ينسى زوجه العوراء وأبناءه الذين تركوه، والظروف التعيسة التي كانت محيطة به. ومن المحتمل أن يكون لكل ما ذكرناه أثر في عمله الذي أقدم عليه. وعندما يواجهه المخبر بسؤاله عن السبب الذي دفعه إلى هذه الفعلة (السرقة) يرفع (عم إبراهيم) أصبعه إلى فوق مغمغماً: «الله. . .»[1]. . موضحاً من خلالها فكرة الكاتب الفلسفية وإيمانه بفكرة القضاء والقدر.

إلاّ أن الكاتب يستخدم في نهاية قصته بعض الصيغ الزمنية. فالفجر لدى عم إبراهيم يعني ـ وهو على شاطىء أبي قير ـ أن الأيام التعيسة السابقة انتهت، وأن كل ما حوله يحفزه إلى الفرح والسعادة التي طالما كان يحلم بها. كما أحس بجمال الغروب، والجمال الذي لم يشعر به سابقاً. رأى نور القمر والنجوم. النّور الذي شاركه سعادته رغم علمه بأنها سعادة مؤقتة، ستنتهي بانتهاء ما معه من مال. شعر بكل ذلك وكأنه مولود جديد، يستقبل العالم لأول مرّة. شعر بجمال وبهجة الصيف. اطمأن إلى انتشار الدفء من جديد.

أما أوائل يونيو، فقد حفزه إلى الخوف والقلق، وشعر بأن دنو أجله اقترب. وأنّ الشقاء سيعود أدراجه إليه، غزا القلق قلبه. زاد في انقباضه لدى رؤيته أسرة جاءت تقضي الصيف في هذا المكان، الذي يتمتع به عم إبراهيم بالسعادة. فالصيف هنا وفي هذه اللحظة خيّب آماله، ونغّص عليه سعادته، وحرمه من متابعة حياته السعيدة في الفردوس المفقود. ازداد قلقه في اليوم الثاني، رأى فيه (السيد لطفي) الموظف في الإدارة مع سمسار من سماسرة المساكن، واستمر القلق مرافقاً له حتى قبض عليه المخبر، في اللحظة التي أخذ يبتعد فيها عن الجامع الذي دخله وأخذ يناجي ربه همساً. ومحملاً الله القدير مسؤولية السرقة. وكأن الله مشجباً نعلق عليه نتائج أعمالنا السيئة الخارجة عن حدودها. كما أن زمن الاشتراكية هنا ساهم في خدمة الإنسانية، وهنا تبدو السعادة مهددة بخطر الزوال بزوال النقود، وأمام قبضة السلطة.

---

(١) م. ن، ص ١٤.

ونلتقي مع الزمن المدمر لضمير الإنسان، في قصة «الجامع في الدرب» الزمن الذي دفع بالإمام عبد ربه إلى النفاق. فالإمام عبد ربه مطلوب منه أن ينافق القصر، وحكومة صدقي. ويقوم بدعاية لها في خطبة الجمعة، مخالفاً ضميره والشرع. فيرضخ لهذا أو يتاجر برأيه ومركزه الديني. . . خوفاً على لقمة العيش، الكفاف التي لا يملك لها مصدراً غير الإمامة. ويضغط على ضميره ويغالطه في سبيل معدته ومعدة أولاده[1].

والزمن يساعد الكاتب في رسم صورة لأهل درب الفساد، مقارناً بهم صورة الإمام عبد ربه. فالجامع الذي نقل إليه الإمام يقع في درب الفساد، ومنذ أن نقل إليه لم يجد مستمعاً لدرسه في الجامع سوى المؤذن والخادم، وعم حسنين بياع العصير. وكان موعد الدرس (العصر)، فكيف سيحضر الناس درس العصر في الجامع؟ والعصر هو الزمن الذي تدب فيه الحركة في درب الفساد، حيث يستيقظ الدرب من سباته العميق عصر كل يوم، وترش الأرض بالجرادل المملوءة بالماء. وفتح الأبواب وطرقها طرقات غريبة[2].

وهكذا أصبح يوم الجمعة كغيره من الأيام، إذ كان هو الزمن المحدد الذي يأتي فيه الناس، من أماكن بعيدة من الخازندار والعتبة. وتقام الصلاة رغم خلو الجامع في الأيام الأخرى من الناس. أما الآن فلم يعد أحد يأتي إلى الجامع للصلاة، خاصة بعد أن علموا بنفاق الإمام، وتحول الخطب الدينية إلى خطب سياسية، يؤيد فيها الحاكم الطاغي المستبد وهذا لا يرضى عنه الدين. ولأن الدين يطالب الناس بإطاعة الحاكم الإنساني العادل.

ويرسم صورة أخرى للمومس (سمرا وزنوبها)، في حجرة بالبيت الثاني على اليسار من الدرب. والزمن الذي دفعها إلى هذا العمل، زمن ضياع وخيبة. الحظ فيه لمن يحصل على المال والشهرة بدليل قول سمارا:

قالت متنهدة:

- «يا بخته بكلمتين يربح الذهب، ونحن لا نستحق قرشاً إلا بعرق جسمنا كله. . .»[3].

---

(١) نجيب محفوظ، الجامع في الدرب، مجموعة دنيا الله،

وانظر: صوفي عبد الله: حوار وأربعة عمالقة، ص ١٥٣ - ١٥٤، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكاتب - ١٩٧٦.

(٢) الجامع في الدرب، ص ٥٤.

(٣) المصدر نفسه، ص ٦٠ - ٦١.

ويدور الزمن حركة دائرية، كي يدع القدر يلعب لعبته مع الإمام عبد ربه وأهل الدرب. وكأن القدر هنا هو الزمن الذي يلعب بمصائر البشر. إذ تنطلق صفارة الإنذار أثناء صعود عبد ربه إلى المئذنة كي يؤذن. وتولاه الذعر في فجر ذلك اليوم. إذ أن الغارة أصبحت عادة في القاهرة مذ أعلنت إيطالية الحرب على الحلفاء. وفي تلك الأثناء يهرع أهل الدرب متخذين الجامع مخبأ لهم، بدليل إيمانهم العميق رغم سلوكهم في طريق الفساد، فهم يؤمنون بالله. إلاّ أن ظروفهم التعيسة أرغمتهم على سلوك هذا الطريق في ذلك الزمن....

ويبدو أن الكاتب يريد القول: بأن الشروق عاد إلى حياة الناس، عندما خلت الدنيا من المنافقين. فالزمان انتصر على النفاق والمنافقين. وحاك كفنهم بيديه، كما منح النجاة للصادقين المؤمنين حقاً، ولعلّ الكاتب يريد أن يثبت بأن النفاق لا يدوم طويلاً. وان زمن النفاق والكذب قصير، وإن الفئة الثانية بلغت بر الأمان، وزال الظلام من حولها بزوال النفاق.

فالزمان أفصح عن الشخصية في القصة، ويبين أثر المال والشهرة في تغيير حياة سكان الدرب، وحياة الامام عبد ربه، مع تفاوت بالايمان بين سكان الدرب والامام، ومن خلال الزمان تشعر أنك أمام بناء جمالي فني مؤثر... وتتضح خضوعه للفكرة الفلسفية. ويلمس القارىء هذه الحركة الدائرية للزمن في قصة «موعد» و«حادثة» و «ضد مجهول»... الخ في قصص مشابهة.

وإن الليل، الظلام، الظلم والاستبداد، هذه الاسباب تتجمع كي تكون زمن أقصوصة «الجبار». زمن أرهق «أبا الخير» بمخاوفه وارهابه واستبداده، زمن كان الصراع قائم فيه بين الطبقة الحاكمة المتسلطة المستبدة الثرية يمثلها الجبار، وبين الطبقة الفقيرة المحكومة «الضعيفة ويمثلها «أبو الخير». هذا الأخير وقعت مأساته فيما يشبه المصادفة، غلبه النعاس ذات ليلة، في مخزن الغلال بدوار سيده الجبار، لكنه انتبه إلى حركة أيقظته من النوم فمد نحوها بصره في الظلام، وإذا به يسمع صوتاً يقول في ضراعة ورعب: «لا... لا... يا سيدي...»[1].

---

(١) نجيب محفوظ، الجبار، ص ١٥٦، مجموعة دنيا الله، ص ١٥٦.

لقد عرف أبو الخير هذا الصمت (صوت زنوبة بنت عليوة) خائفة مذعورة، وهناك جسم غليظ يرافقه صوت غليظ منقض على الجسم الضعيف، قائلاً لها: «اسكتي» وعرف ابو الخير بأن الصوت الغليظ، هو صوت سيده الجبار رمز السلطة والاستبداد والظلم. . .

ويحاول الجبار القاء التهمة على أبي الخير، لدى سماعه صوته يقول له: «اتق الله. . . ورد عليه الجبار:

ـ ولد أبو الخير. . . يا محترم. . . قف يا محترم. . .»[1].

فالزّمن كان مصدر شقاء لأبي الخير. فالرجل لم يرتكب عملاً شنيعاً، سوى أنه رأى جريمة غيره، فلم يستطع البقاء صامتاً. وكان مصيره حبل المشنقة، والظلم وهضم الحقوق. وصور التسلّط والاستبداد، واضحة تماماً في القصة. تصور أنه من رأى جريمة غيره يصبح مجرماً؟! إلا أن الزمن منح أبا الخير بريقاً من الأمل، بدليل قول أبو الخير:

«سأرجع. . . !»[2]. كي يحقق انتصاره على الظلم وزمن الاستبداد.

والمصادفة جعلت أبا الخير يرى جريمة غيره كي يقع هو فيها. فوجوده غير المبرر في هذا الكون (مخزن الغلال). وفي هذا الزمن (زمن الجبار) القاسي، دفعه إلى حبل المشنقة ـ المصادفة التي مهد لها محفوظ في سياق القصة ـ لكنها مصادفة لا تعقيد ولا تكليف فيها، وحركة الزمن هنا تتجه إلى الأمام مستشرفة المستقبل بدليل قول أبي الخير: «سأرجع. . .» ونستطيع اعتبارها اشارة ضمنية، وضح الكاتب من خلالها الأمل الذي بقي لأبي الخير، مكسباً القصة جمالاً فنياً بنيوياً متماسكاً.

وهناك عدة قرائن تشير إلى الزمن الذي عاشه أبو الخير منها: «والليل يهبط من ذروة الأفق» «والخلاء المدثر بالمغيب يترامى إلى ما لا نهاية، وظل يحملق في الظلام حتى تراءى له كائن ضخم يضطرب بالحركة» و«خيل اليه أن الظلام يعوي تحت وطأة ثقيلة، وراح يصغي إلى مأساته في جوف الليل» و «ظلام هذا الليل لن يمتد إلى الأبد. . .» الخ.

ونلتقي بالزمن الذي لا يقتصر على فترة معينة، زمن بلا خصوصية في قصة

---

(١) م. ن، ص ١٥٧.

(٢) المصدر السابق، ص ١٥٨.

«زعبلاوي». إذ يلجأ محفوظ إلى الغاء الزمن، فالزمن التقليدي خفيف الأثر جداً في هذه القصة. فكيف لا يحاول الغاء الزمن وهو من قراء بروست؟[1].

فالبحث عن ولي الله، أو عن المخلص الممثل بـ «زعبلاوي». بحيث يمكن حصوله في أي زمان لدى الإنسان المفكر. ويمكن أن يكون تشجيعاً من الكاتب،على الاستمرار في عملية البحث العلمي، وعدم الاستسلام لليأس.

الإنسان الذي لا يقنع بالحاضر قناعة تامة، بل يريد أن يعرف المزيد عن المستقبل المجهول والمطلق، يريد أن يسبق الزمن. يرمي إلى معرفة علة هذا الكون، فالحركة تتجه إلى الأمام مستشرقة المستقبل، زمن انشغل ـ فيه الباحث عن زعبلاوي الممثل للانسانية كلها ـ بقضايا فكرية كبرى.

ولم يعد يعاني من أجل الحصول على الوظيفة، كما كان يعاني أبطال (همس الجنون)، فترة كثرت فيها التساؤلات حول الوجود وعلة الكون والبحث عن المجهول المطلق، وهذه الاسئلة كانت تحيّر محفوظ، وتعذبه في هذه الفترة ويرغب في ايجاد الاجابة الصحيحة عنها: «إذن دراستي للفلسفة سوف تجيب على الأسئلة التي تعذبني، خيّل لي أنني سأعرف سر الوجود. ومصير الانسان. يعني بعد تخرجي، سأتخرج ومعي سرّ الوجود. وكنت أدهش كيف يتجاهل الناس سر الوجود»[2].

ويعتبر الطيب صالح من أعظم المفكرين في العالم العربي، فهو يقول: «ليس نجيب محفوظ في اعتقادي رائد الرواية العربية الأول. لكنه من أعظم المفكرين في العالم العربي. ويقيم اقتراحاته كمفكر وليس ككاتب. ويناقشها فيؤيدها أو ينفيها»[3].

إذن هذه القصة لا تخضع للتسلسل المنطقي الزمني، التقليدي للأحداث. وإنما الزمن هنا بلا خصوصية وخاضع للاسترجاع،ومثلها قصة الجبار فيبدأ الكاتب قصته من النقطة التي انتهت عندها، وقد سبق وأشرنا إلى ذلك في الشكل الفني، ولن نخوض في هذا الموضوع طويلاً.

---

(١) نجيب محفوظ، اتحدث اليكم، ص ٥٢، ١٥٠ ـ ١٥١، بيروت: دار العودة، ١٩٧٧.

(٢) جمال الغيطاني، نجيب محفوظ... يتذكر، ص ٢٦، ٢٧.

(٣) الطيب صالح، الطيب صالح عبقري الرواية العربية، بقلم هدى الحسيني، ص ٢١٤، بيروت، دار العودة ط ١، ١٩٧٦.

ونلاحظ غياب الزّمن التقليدي أيضاً في قصة «القهوة الخالية»[1]. وحلول الزمن النفسي محله، بكشفه عن العالم الداخلي لشخوص القصة: إذ تبدأ حياة «محمد الرشيدي» بطل القصة حياة خالية بعد وفاة زوجه، فلا أصحاب ولا رفاق. وإحساس بالوحدة والغربة. فحينما يعاني من وطأة الزّمن يرى الحياة خالية. ويشعر بالوحدة في هذه الحياة، الخالية الآن في نظر محمد الرشيدي، من أهلها الذين يعتبرهم مواطنين، رغم أنها ليست خالية من الغرباء. فحركة الزمن حركة دائرية تدمر جيل وتحيي آخر وهكذا في كل مكان. ويخضع الكاتب الزمن هنا للفكرة الفلسفية كمثيلاتها من القصص السابقة التي ذكرناها. ونلمس هذا الشيء في قصة (الختام) وبعض قصص المجموعة. رغم أن هناك بعض القصص في المجموعة ذاتها، عالج فيها الكاتب قضايا اجتماعية وسياسية، وكان للفترة الزمنية السابقة أثر فيها وفي شخوص القصة. إذ أن المجموعة لم تخل من بعض القضايا التي كان يعاني منها أفراد الطبقة الوسطى في فترة الثلاثينات والأربعينات.

ولعلّ أوائل القرن العشرين هي الفترة الزمنية التي كتب الكاتب فيها قصته «الخوف» بدليل بدء الكاتب للقصة على النحو الآتي: «في تلك الفترة من أوائل القرن. كان أهل الفرغانة أتعس الأحياء[2].

زمن كانت السلطة فيه للفتوة المتحدية، للقانون نهاراً وليلاً ولا شك أنّ الفتوة لا تزال تمارس سلطانها في بعض الأحياء (احياء القاهرة)...

وقيل إنّ محفوظ يتخذ من الفتوات وقصصهم رمزاً للسلطة في طغيانها وضعفها، ومدها وجزرها وانقلاباتها على بعضها... «والحارة هي الحارة، والناس هم الناس... والقاهرة هي القاهرة، وأحياناً الدنيا بأكملها»[3].

فالاستبداد والخوف متلازمان، كلاهما يمارس ضغطاً على الانسان. وإذا كان الخوف يكتسب وجوده من المرحلة السابقة الراهنة، الزمن الكتابي، والزمن الفكري.

---

(١) نجيب محفوظ، القهوة الخالية. مجموعة بيت سيء السمعة، ص ٩٩، وهذه المجموعة تضم بعض القصص التي يخضع فيها الزمن للفكرة الفلسفية.

(٢) انظر هذا البحث في فصل «المكان».

(٣) مجلة الدوحة، فتوات نجيب محفوظ، بقلم عبد المنعم الجداوي»، ص ٨٧، ديسمبر ١٩٧٦.

فإن الاستبداد، والقهر اجتماعيا، وفكريا، يضرب جذوره في عمق التاريخ العربي، خلال فترة زمنية امتدت أو تمتد مع السنين. ومن تمرّد على الواقع التاريخي، فإنه يلاقي الضرب والاهانة، واليكم حديث الضابط عثمان: «أمس تحديتم الحكومة، ها أنا بينكم وحدي أطالب بنصيبي من التحدي فالجدع منكم يتقدم!»[1].

فزمن الخوف استمر حتى بعد سيطرة الضابط على الفتوة. إذ ارتدى الضابط عثمان لباس الفتونة وقام بأعماله. ضارباً مستبداً، متحدياً الضعيف والقوي. ساعد في استمرار الخوف بدل القضاء عليه. وعمل على زيادة الكبت، وزرعه في قلوب الناس من جديد. فالخوف نقيض الحرية. وهو الذي يلهب بسوطه القوى الجماهيرية. ويستبد بالنفوس، فيمنع من الكلام، والوجود الإنساني يتحقق بعد الفكر عن طريق الكلام.

فالإطار الزماني، كشف عن الجو المظلم، المعاش في القاهرة أو في الدنيا بأكملها. ونستطيع القول، بأن الكاتب نجح في توصيل ما يرمي إليه إلى القارىء. ناقداً الاستبداد والظلم على مر السنين.

وإن عامل الثقة بين المكتوب والواقع مفروض بقوة الخوف، كلاهما خائف رغم اختلاف نوعية الخوف، إلا أنهما يعيشان الخوف الحقيقي معاً. فالذين لم ينسوا فضل الضابط تنهدوا رغم كل شيء قائلين: «المكتوب . . . مكتوب!»[2].

وفي لحظات الصمت ترتفع قرقرة النارجيلة، في العطفة الخابية الضوء. كسلسلة من الضحكات الساخرة، وكأن هذه السلسلة من الضحكات، تطرح الشعارات وما يشابهها على أرض الواقع، كي تكشف عن واقع مناقض لذاته. فتبدو الصورة مضحكة في الوقت الذي يتألم فيه الإنسان.

الزمن ما بين أكتوبر وديسمبر ١٩٦٧:

وتفتقد اللوحة التي رسمها محفوظ في قصة «تحت المظلة»، التسلسل الزمني بمفهومه التاريخي. فالكاتب لا يتقيد بعنصر الزمان في عرض المشاهد على هذه اللوحة الحزيرانية. وإنما هو يتجاوز ذلك، ليعني بلحظات شعورية وإنسانية لا بلحظات زمنية.

---

(١) نجيب محفوظ، الخوف، مجموعة بيت سيء السمعة، ص ٩٧.

(٢) المرجع السابق، ص ١٠١. انظر، فصل المكان من هذا البحث.

فهو يخلط الأحداث على هذه اللوحة دون اكتراث لمنطق تسلسلها الزمني. فيلجأ الكاتب إلى اللقطة الفنية السريعة أو اللغة الموحية المعبّرة، ثم يحاول الربط فنياً وفكرياً بين العبارات في القصة. لتشكل مجموعة من العلاقات اللغوية تجعل القصة عملاً كلياً متكاملاً كما تقوم على تكثيف الزمن.

وهذه اللوحة توحي بزمن الغربة والعزلة والقطيعة التي يعاني منها أبناء المجتمع البشري، وغربة الذات عن كل ما حولها ولا معقولية الأشياء، ومعاناة الانسان وغربته حتى عن نفسه. ونتبين هنا أثر الزمن الفعّال على الانسانية بأكملها ـ وكأن الزمن هو الشخصية الرئيسة في القصة بطبعه ـ وتأثيراته التي يخلفها على الأحداث والشخصيات. وما شاهدناه على اللوحة من قتل، وسرقة، وجنس، ورقص وغير ذلك دليل على ذلك، وقد يكون الرقص مدمراً للوقت معلناً الثورة على هذا الزمن.

فوطأة الزمن كانت ثقيلة لأنها شرّدت الكثير، واستولت على أراضيهم، نشرت السواد في النفوس، ولا تزال الأمة تعاني من وطأة هذا الزمن من آثاره ومسبباته، إنه زمن الهزيمة والعجز، القلق، الارتباك والفوضى. هذا الزمن أوجد ازمة وولّد صراعاً على الصعيد السياسي، والعسكري والنفسي، لفك هذه الأزمة.

ولا بدّ أن الهزيمة فجّرت الكثير من التساؤلات. تساؤلات حلّت في نفوس الناس محل التساؤلات القديمة. وهذه الهزيمة ما هي إلاّ صراعٌ بين القوى التي تقف بجانب إنسانية الإنسان، وبين القوى التي تقف ضده وضد إنسانيته.

ولا شك أنّ زمن الهزيمة، ترك بصماته الواضحة على بعض القصص في مجموعة (خمارة القط الأسود)، والقصص المنشورة في مجموعة (تحت المظلة)، و (الجريمة) والتي سبق وتحدثنا عنها في فصول سابقة لأن الأحداث التاريخية غالباً ما تهز الضمير الانساني، وتعمل على زيادة الانتاج الأدبي. وهذا بدوره مرتبط بزيادة الوعي الجماهيري بخطورة الهزيمة وأبعادها. كما أصبح الصّراع بين القوتين المتعاديتين ينظر إليه نظرة عميقة جوهرية. مما دفع الكثير من الأدباء إلى التعبير عن واقع الهزيمة، فيما انتجوه من روايات وقصص، إلى جانب تعبير الشعراء بما انتجوه من شعر.

فالزمن بما فيه من أحداث، ساعد الكاتب على طرح فكرته التجريدية. أو فكرته التي قدّمها على لوحته التجريدية الاحيائية الرمزية، التي تختلط فيها الواقعية بالرمزية

بالسريالية، واستطاع الكاتب اقناع القارىء بأفكاره، حتى انه نقلنا نقلة واسعة إلى فترة نكسة حزيران وما بعدها، لدرجة أن القارىء يستطيع أن يعيد المشهد كاملاً متى أراد. وكأنه عاش الواقع في تلك الفترة، كما أن الفكرة بدت واضحة تماماً. وعمل الكاتب على اخضاع الشكل الفني للفكرة والقضية ولكن هذا لم يمنع من منحه الشكل الفني القصصي، بناء محكماً بما نقله من الواقع. وبتصويره للفوضى والضياع والسلبية التي أدت إلى الهزيمة بما خلقته من آثار.

ويقول محفوظ في معرض رده على أحمد عطية:

«الحقيقة إن دخول الكاتب العربي على المسألة الصهيونية، ممكن أن يكون من أكثر من باب، يوجد باب مباشر، والحقيقة أن هذا لا يتأتى إلا لكاتب خاض التجربة أو اكتوى بنارها عن قرب مثال (غسان كنفاني)، لكنّ الصراع بيننا وبين اسرائيل ليست مسألة احتلال أراضٍ أو حرب، أو لاجئين فحسب. فهو صراع حضاري مصيري. ومن هذا المنطلق فكل ما يكتب عن ايجابيات أو سلبيات العالم العربي، يدخل في القضية من الباب الآخر وهو الباب غير المباشر. فعندما تهاجم أي سلبية فأنت تعد العربي للحياة والصراع ضد العدو. وأنا ألجأ إلى معالجة القضية على مستوى تجريدي، كما فعلت في (تحت المظلة)»[1].

كما أن وطأة الهزيمة المرّة على النفوس، ولّدت مناخاً مأساوياً أوقع الكثير من القصصيين والروائيين في الارتباك والعجز، مما كان له أثره على الشكل الفني، في تلك الفترة، الذي يعود إلى التمزق والهزيمة، مما أعاق البحث عن الأشكال من أجل الوصول إلى الهدف.

ويستخدم الكاتب الحلم كأداة فنية في قصة (كلمة غير مفهومة) ويتقن توظيفها، بحيث تصب في السياق القصصي، الذي يقدم من خلاله رؤية ثورية شاملة من الحياة، تتمثل في الجهاد المستمر ضد القوى المعادية والقهر والظلم. ولكن عندما يرتطمون بالواقع يعجزون عن رؤية ما فيه. ويغرقون في مشاع القلق واليأس. والخوف هنا من «أنا لا أبالي بعدو ما دمت أعرفه، أمّا الذي لم أعرفه ولم أره...!»[2].

---

(١) أحمد محمد عطيه، مع نجيب محفوظ، ص ١٣، دمشق: وزارة الثقافة، القاهرة في أول يوليو ١٩٧٠.

(٢) نجيب محفوظ، كلمة غير مفهومة، مجموعة خمارة القط الأسود. ص ٩.

فالحلم هو انبعاث للماضي، واستمرار له. والحاضر استمرار للماضي نحو المستقبل. وكذلك الموت فإنه ينتقل من الماضي إلى الحاضر، فالمستقبل مصحوباً بالخوف، إما من السلطة المستبدة أو القوى المعادية. وشعور الانسان بالعجز مستمر، طالما أنه لا يستطيع المواجهة، فكل إنسان في أي زمان لا بدّ أنه يفشل ويهزم ويشعر بنتيجة ذلك العجز، وكل هذا مستمر مع استمرار وديمومة البشرية والكون.

وتعلّق الإنسان بالحياة يدفعه إلى قتل الزمن، الذي يهدد بالموت بشتى أشكاله، فيناضل من أجل الحرية التي يحلم بها، وما أن يجابه الواقع المر حتى يشعر بعجزه، وقد قال أحد الفلاسفة: «إن النهاية والبداية ليس سوى أحلام، والموت ليس سوى حادثة في مغامرة الحياة الكبرى»[1]. ولكن لا ننسى أثر الارادة الانسانية في التغلب على العجز والقضاء عليه، والقدرة على المواجهة والوقوف في وجه الزمان.

وإن زمن الخمارة وجوها القاتم المدفون في قصة «خمارة القط الأسود»، يتزامن مع الجو الخارجي للكون والمجتمع. فالجو في الخارج قلق مضطرب، لا استقرار فيه من الناحية السياسية، والعسكرية، والفكرية الاقتصادية وما خلفته الهزيمة من آثار. وكذلك جو الخمارة. فالزمن فيها ليس زمن السعادة الدائم المستمر. فهو زمن مضطرب رغم أنه بعيد عن الواقع المعاش. وهو زمن الغربة والعزلة. فما يحدث خارج الخمارة أو السجن أصبح بعيداً عن ارادة هؤلاء السجناء خارجاً منها[2]. وزمن الخمارة هو الليل رمز الظلام، والظلم والقهر. وهو يتزامن مع الزمن خارج الخمارة وما يعاني منه الناس من الظلم والقهر. إذ بات همُّ المسؤول الاستيلاء على شقة مواطن مسجون مقيد الحركة باسم المعركة، زمن امتلأت فيه السجون بالمعتقلين... لا[3]، فهذا الزمن ساعد الكاتب مساعدة فعّالة في اخراج صورة حقيقية واقعية للمجتمع العربي بعد النكسة. وما تحمّله هذا الشعب من أعباء ومسؤوليات تلقائية، لا بدّ منها بعد الهزيمة، فقد كان المسؤول قوياً قبل الهزيمة فارضاً سلطته، كاتماً للأنفاس بدليل حوار الرجل الغريب مع زبائن الخمارة[4].

---

(١) سمير شيخاني، سبيلك إلى السعادة والنجاح، ص ١١٣، بيروت: دار الآفاق الجديدة، طـ ١! ١٩٧٩.

(٢) انظر: ما بعد حرب اكتوبر، بقلم مصطفى أمين، ص: ١٥ - ١٦، مصر: دار المعارف، ١٩٧٤.

(٣) انظر المصدر نفسه، ص: ١٥ - ١٦.

(٤) انظر فصل الهزيمة من هذا البحث والمكان أيضاً.

الزمن في «حكاية بلا بداية ولا نهاية» : (العلم والدين) :

إنَّ الزمن الحاضر هو ما يثير اهتمام محفوظ في هذه القصة. كما يثير اهتمام (علي عويس) ومن بجانبه. الحاضر هو الزمن المتغير عند هؤلاء، والذي لا يظل على حاله من الجمود. بل يدخله بعض التغيرات والأفكار الجديدة والتي تضفي بدورها شيئاً من التقدم على الماضي وتعمل على تطويره. الماضي الذي لا يمكن الاستغناء عنه كلياً. إنما نأخذ منه ونعمل على تطويره وتحسينه والتقدم به إلى الامام مستشرقين المستقبل المشرق. فالحاضر هو التفاتة إلى الوراء وتطلع إلى المستقبل. والتغير من متطلبات العصر على نحو ما جاء في الحوار الذي دار بين (علي عويس) والشيخ (محمود الأكرم). وما جاء على لسان (الشيخ تغلب الصناديقي)[1]. فالزمن الحالي هو زمن العلم. زمن الجدل والأفكار الاشتراكية الإنسانية التي تهب الفرد حقه. زمن الثقافة والتقدم الذي يرمي إلى إخراج الماضي من ظلماته وعزلته ورتابته متعاوناً معه. مطوّراً له، ممزقاً لستار الأكاذيب الذي يغشى الحارة (العالم). فالتناقض بين شعار الزهد والممارسة الفعلية للتسلط واقتناء العمارات الشاهقة[2].

فالزمن الماضي بحاجة إلى الزمن الحاضر والعكس صحيح. فالماضي بحاجة إلى الحاضر، حتى يحرر نفسه من ركام الأوهام التي تحجب جوهره الحقيقي. والحاضر بحاجة إلى الماضي حتى يمتلك الحكمة التي بدونها قد يضع قدراته في خدمة الدمار بدليل قول الشيخ تغلب:

- «نحن في حاجة إليهم كما أنهم في حاجة إلينا...»[3].

وهكذا جاء الزمن في خدمة القضية التي يعالجها الكاتب، موضحاً مواقف الشخوص في القصة. كاشفاً عن رأيها في العلم والدّين في الماضي والحاضر. دالاً على ثقافة الكاتب العلمية والأدبية. فالكاتب يتطلع إلى المستقبل مستعيناً بالماضي الذي يعتبره أباً للحاضر، وبحاجة الاثنين معاً. ومن هنا كان تنقله من الماضي إلى الحاضر، وما سيكون في المستقبل في بناء فني محكم مكثف. بما فيه من لغة موحية وجمل قصيرة معبّرة

---

(١) انظر فصل العلم والدين من هذا البحث لتقف على الحوار الذي دار في القصة.

(٢) نجيب محفوظ، حكاية بلا بداية ولا نهاية، ص ١٤ ـ ١٧.

(٣) المرجع نفسه، ص ٦٦ ـ ٦٧.

رامزة، حيث لا مكان في القصة لكلمة زائدة أو ناقصة.

وهذا الزمن زمن العلم يرمي إلى تحرير البشرية من سطوة الشقاء والشر. والدين يبارك العلم في رغبته الخيّرة. و (علي عويس) وأعوانه يريدون أن يحرروا البشرية من إرهاب المسيطرين بالقضاء على الأكاذيب والمتناقضات، واستغلال ما يصرف من أموال على العمارات الشاهقة لأبناء المجتمع المظلومين. وأن تكون أبواب البيت الكبير، بيت الأكرم مفتوحة للجميع؛ لينال كل فرد حقّه منه. والزمن الماضي دبّت فيه الشيخوخة. ولا بدّ له من معاون يأخذ بيده إلى الامام حتى يصبح قادراً على الاستجابة لمتطلبات العصر الذي أصبح التغيير سنّته. فحركة الزمن هنا حركة استمرارية تقوم على العلاقة بين الماضي والحاضر والقابلة للاستمرار والتطور نحو الأفضل. والحاضر سير للماضي الذي يتقدم نحو المستقبل.

***

الخاتمــــة

هذا البحث الذي أردت أن أتقدم به إلى كلية الآداب في جامعة القديس يوسف، يقوم على دراسة بعض القضايا التي عالجها محفوظ في قصصه القصيرة، كقضية الفقر التي عالجها باختياره صوراً من المجتمع. جسّد من خلالها صراع فئة الشعب الفقيرة من أجل الحصول على وظيفة، تصل بها إلى مستوى معيشي أفضل. موضحاً الصراع الطبقي الذي لعبته الوصايات والوصولية والزواج من فتيات الأسر الكبيرة، في رفع الكثيرين إلى الوظائف العالية بغير كفاءة.

ودار قلم محفوظ حول قضية المرأة، والدور الذي لعبته في قصصه متناولاً المرأة الأم والزوجة الوفيّة، ربة المنزل التي ضحت من أجل أولادها. والأم العاملة المتحررة المثقفة، التي تشارك زوجها تبعات الحياة داخل البيت وخارجه. والمرأة العمة العانس، الأرملة الثرية التي يسعى الرجل للزواج منها طمعاً بثروتها، والمرأة المستهينة بالعادات والتقاليد السائدة في مجتمعها، الخادمة، والمفكرة المعجبة بالمبادىء الوجودية والالحادية. والمرأة الخائنة، والمومس التي استخدمها محفوظ كي يوضح فساد عينة من المجتمع المصري.

وتناولت في بحثي هذا، قضية الحرية، والعدالة الاجتماعية، والثورة على الاستبداد، من خلال أحاديث تاريخية عاد بها محفوظ إلى الجو الفرعوني، موضحاً من خلالها وعي الشعب المصري لقضيته، باعتبارها مسألة جوهرية، ومن واجب النظام الجديد أن يواجهها. والتقيت بقضية الحرية، والعدل الضائع، في قصص محفوظ غير

التاريخية، والتي وضح فيها موقف بعض المسؤولين السلبي، تجاه بعض الأمور. إضافة إلى بعض المواقف الايجابية التي لمستها في شخوص بعض قصصه.

وتعرضت في هذا البحث لقضية الموت، فقد تطلع نجيب محفوظ إلى مأساة الواقع الإنساني بالنسبة للوجود والمصير النهائي. فالموت كما لاحظت في قصصه، يتم إمّا بالانتحار، أو بالشلل أو بواسطة الحبل المجهول. ويأتي الموت ليقضي على كل كائن حي دون تمييز، وتصبح الحياة التي يقضي عليها حبلاً مجهولاً بلا معنى، مأساة تجعل الإنسان يقف حائراً أمامها، لا يجد لها حلاً. ويحدث الموت نتيجة حادث مؤسف. وتجد شبح الموت يهدد الإنسان حتى أثناء نومه.

ولم يفتني في هذا البحث تناول دور العلم والدّين. إذ اتضح دور العلم الايجابي في بعض قصص محفوظ، وقد كان حريصاً في الحديث عنه، كما أنه لم ينكر دور الدين الذي كان يسير مع العلم في خطين متقابلين، رغم ما حصل بينهما من مشادة كلامية . . . إذ لا غنى لأحدهما عن الآخر، فهما يكملان بعضهما بعضاً.

أما القضية الأخيرة فدارت حول الهزيمة ونكسة حزيران، والاحتمالات التي كان لها أثرها. واتضح من خلالها أسباب الهزيمة ورسم الجو الخانق، الذي كان كاتماً على الأنفاس، لئلا يذاع سرّ الحكاية وتعرف الحقيقة. فيصبح مصير هؤلاء كمصير من سبقوهم. كما بيّن أثر الهزيمة على الإنسان إذ تركته شبه محطم. وأنها كانت أكثر من توقعاته. وصوّر لنا عجز الإنسان المهزوم. والظلام الذي يعيشه أبطال قصصه وشخوصه. فقد منعهم الظلام من رؤية الحقيقة وساعد على تقهقرهم وتخاذلهم النفسي. فاتسموا بالجبن حرصاً على سلامتهم، وحسن سمعتهم. والصراع بين القديم المحافظ، وبين الجديد المتمرد الثائر. ومحاولة للقضاء على الجزء العفن، والتضحية به في قصص أخرى من أجل إنقاذ الجزء الباقي والمحافظة عليه من الانهيار.

وبعد ذلك تناولنا الحديث عن السّرد، والحدث والحبكة. فتحدثنا عن السرد الذاتي وطريقة المذكرات والرسائل، والسّرد المباشر أو الطريقة الملحمية ودور كل منها في قصص محفوظ. كما لم يفتني الحديث عن الوصف ودوره في هذه القصص، ووجهة النظر التقنية الجديدة في تناول الحدث، حيث تروي أحداثاً لأكثر من وجهة نظر. وتعرضت لأسلوب الفلاش باك، أو الاسترجاع، والمونولوج الداخلي. واستخدام الأحلام، وكيفية

تناول محفوظ لها. وتحدثنا عن نهايات الأحداث والتّحرر من أغلال الحبكة في بعض قصص نجيب محفوظ.

وانتقلت إلى الحوار ولغة السّرد والحوار، ووظيفة كل منهما في قصص الكاتب. والقصص الحوارية التي يغلب عليها الحوار. وتكاد تختفي منها الفقرات السّردية وسبب لجوء محفوظ لهذا النوع من القصص.

ولم أنس المكان والزمان ودورهما في قصص محفوظ، وعلاقتهما ببعضهما. فتناولت المقاهي، الفنادق، الملاهي والشقق، الخمّارة، إدارة السكرتارية، المسجد، البيت، الحارة، الخلاء، والمكان في (تحت المظلة) بشكل خاص.

وانتقلت إلى الحديث عن الزمان وأثره على شخوص القصة، وعلاقته بالمكان. من حيث الزّمن التاريخي، والزمن القصصي التقليدي، والزمن الحر، والوحدة الزمنية الملغاة، والزمن المدمر، والزمن ما بين أكتوبر وديسمبر ١٩٦٧.

وكان منهج هذا البحث الذي سلكته هو المنهج التحليلي، الذي تطلب مني الوقوف عند كل صغيرة وكبيرة. فهناك كلمات رمزية لها معان بعيدة، تتطلب من الباحث الوقوف عندها طويلاً، للكشف عما تشتمل عليه من معان، وما ترمي إليه من أهداف سياسية واجتماعية وجنسية ودينية... الخ.

وطبيعة الموضوع لم تكن في حاجة إلى الإكثار من المصادر وخاصة الأجنبية. لأن موضوعي، هو تحليل القصص القصيرة عند محفوظ، وليس دراسة القصة القصيرة. وما ذكرته من مصادر ومراجع، يتعلق بقصص محفوظ وببعض الجوانب من حياة محفوظ والقصة القصيرة.

وأرجو بعد ذلك أن أكون قد وفقت فيما قدمته في هذا البحث، وآمل من إخواني الباحثين أن يسدوا ما جاء به من نقص، ويذكروا ما غفلت عنه في بحثي.

* * * والله ولي التوفيق * * *

المصادر

- محفوظ، نجيب:

* همس الجنون، مجموعة همس الجنون، طـ ٨، القاهرة: مكتبة مصر، ٦ ص، رقم الايداع ٣٨٢٣/ ٧٦، الترقيم الدولي: ٢ و٣٤ - ٣١٦/ ٩٧٧.
* المجموعة نفسها، طـ ٨، القاهرة: مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، ١٣ ص.
* الشريدة، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، الناشر نفسه، ١٨ ص.
* خيانة في رسائل، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ١٣ ص.
* من مذكرات شاب، المجموعة نفسها، والطبعة نفسها والناشر نفسه، ٩ ص.
* الهذيان، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ٧ ص.
* يقظة المومياء، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ١٧ ص.
* كيدهن، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ١٢ ص.
* روض الفرج، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ١٥ ص.
* هذا القرن، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ١٦ ص.
* الجوع، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ٧ ص.
* بدلة الأسير، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ٤ ص.

* نحن رجال، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ٧ ص .

* الشر المعبود، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ٧ ص .

* الورقة المهلكة، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ١١ ص .

* ثمن السعادة، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ٧ ص .

* حلم ساعة، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ٥ ص .

* الثمن، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ٥ ص .

* حياة للغير، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ١٠ ص .

* مفترق الطرق، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ٧ ص .

* اصلاح القبور، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ٧ ص .

* عبث ارستقراطي، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ٧ ص .

* صوت من العالم الآخر، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ١٤ ص .

* دنيا الله، مجموعة دنيا الله، الطبعة الأولى، اكتوبر ١٩٧٢، بيروت: دار القلم، ١٥ ص .

* جوار الله، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ٢٦ ص .

* الجامع في الدرب، مجموعة دنيا الله، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ١٣ ص .

* موعد، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ١٢ ص .

* قاتل، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ١٣ ص .

* ضد مجهول، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ١٦ ص .

* زينة، المجموعة نفسها، الطبغة نفسها، والناشر نفسه، ١٨ ص .

* زعبلاوي، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ١٥ ص .

* الجبار، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ٧ ص .

* كلمة في الليل، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ١٢ ص .

* حادثة، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها والناشر نفسه، ٨ ص.

* حنظل والعسكري، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها والناشر نفسه، ٨ ص.

* مندوب فوق العادة، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها والناشر نفسه، ٨ ص.

* قبيل الرحيل، مجموعة بيت سيء السمعة، الطبعة الأولى، بيروت: دار القلم، ١٩٧١، ٨ ص.

* حلم نصف الليل، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، الناشر نفسه، ٨ صفحات.

* قوس قزح، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ٧ ص.

* بيت سيء السمعة، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ٧ ص.

* القهوة الخالية، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ٧ ص.

* كلمة في السر، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ٧ ص.

* الخوف، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ٩ ص.

* الرماد، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ٦ ص.

* الختام، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ٦ ص.

* سوق الكانتو، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ٧ ص.

* لونابارك، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ٧ ص.

* كلمة غير مفهومة، مجموعة خمارة القط الأسود، بيروت: دار القلم، الطبعة الأولى، أغسطس، ١٩٧١، ٨ ص.

* الصدى، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ٩ ص.

* الخلاء، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ١٠ ص.

* البارمان، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ١١ ص.

* المتهم، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ١٠ ص.

* السكران يغني، المجموعة نفسها، والطبعة نفسها، والناشر نفسه، ٨ ص.

* جنة الأطفال: المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ٨ ص.

* فردوس، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ٩ ص.

* معجزة، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ١١ ص.

* المجنونة، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ٩ ص.

* خمارة القط الأسود، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ١١ص.

* زيارة، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ١٥ ص.

* صورة، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ٨ ص.

* صوت مزعج، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ٨ ص.

* تحت المظلة، مجموعة تحت المظلة، القاهرة: دار مصر للطباعة، ١٩٧٦، رقم الايداع: ٤٠٥٨/ ١٩٧٦، ٨ ص.

* النوم، المجموعة السابقة، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ٩ ص.

* الظلام، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ٨ ص.

* الوجه الآخر، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها والناشر نفسه، ١١ ص.

* الحاوي خطف الطبق، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ٨ ص.

* ثلاثة أيام في اليمن، المجموعة نفسها، والناشر نفسه، ٣٦ ص.

* يميت ويحيي، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ٢٨ ص.

* حكاية بلا بداية ولا نهاية، مجموعة حكاية بلا بداية ولا نهاية، بيروت: دار القلم، تشرين الثاني ١٩٧١، ٧٠ ص.

* حارة العشاق، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ٥١ ص.

* روبابيكيا، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ٢٩ ص.

* الرجل الذي فقد ذاكرته مرتين، المجموعة نفسها، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ٢٧ ص.

* شهر العسل، مجموعة شهر العسل، بيروت: دار القلم، الطبعة الأولى، ١٩٧٢، فبراير، ٢٤ ص.

* فنجان شاي، المجموعة السابقة، الطبعة نفسها، والناشر نفسه، ٣٠ ص.

* المطاردة، مجموعة الجريمة، القاهرة: دار مصر للطباعة، رقم الايداع: ٣٨٢٧/ ١٩٧٦، ٥٠ ص.

* الحجرة رقم (١٢)، المجموعة السابقة نفسها، الناشر نفسه، ١٤ ص.

* العريس، المجموعة نفسها، الناشر نفسه، ١١ ص.

* العري والغضب، المجموعة نفسها، الناشر نفسه، ١١ ص.

* الجريمة، المجموعة نفسها، ١٢ ص.

* المقابلة السامية، المجموعة نفسها، ١٥ ص.

* أهلاً، المجموعة نفسها، ٧ صفحات.

* حكاية رقم (١)، مجموعة حكايات حارتنا، القاهرة: دار مصر للطباعة، رقم الايداع: ٥١٤٩، ٣ ص.

* حكاية رقم (٧)، المجموعة السابقة، ٣ ص.

١ ـ القصص التي عالجت الفقر:

- همس الجنون، مصر: دار مصر للطباعة
- الجوع، مجموعة همس الجنون
- الثمن، مجموعة همس الجنون
- سوق الكانتو، مجموعة همس الجنون
- هذا القرن، مجموعة همس الجنون
- من مذكرات شاب، مجموعة همس الجنون
- كلمة في الليل، مجموعة دنيا الله
- المقابلة السامية، مجموعة الجريمة.

٢ ـ القصص التي عالجت قضايا المرأة:

- حياة للغير، مجموهة همس الجنون

- اصلاح القبور، مجموعة همس الجنون.
- دنيا الله، مجموعة دنيا الله.
- قوس قزح، مجموعة بيت سيء السمعة.
- جوار الله، مجموعة دنيا الله.
- موعد، مجموعة دنيا الله.
- حلم نصف الليل، مجموعة بيت سيء السمعة.
- كلمة في السر، مجموعة بيت سيء السمعة.
- بيت سيء السمعة، قصة العنوان (بيت سيء السمعة).
- كلمة غير مفهومة، مجموعة خمارة القط الأسود.
- الصدى، مجموعة خمارة القط الأسود.
- صورة، مجموعة خمارة القط الأسود.
- صوت مزعج، مجموعة خمارة القط الأسود.
- جنة الأطفال، مجموعة خمارة القط الأسود.
- الهذيان، مجموعة همس الجنون.
- ثمن السعادة، مجموعة همس الجنون.
- روض الفرج، مجموعة همس الجنون.
- خيانة في رسائل، مجموعة همس الجنون.
- عبث ارستقراطي، مجموعة همس الجنون.
- الثمن، مجموعة همس الجنون.
- الجامع في الدرب، مجموعة دنيا الله.
- قبيل الرحيل، مجموعة بيت سيء السمعة.

٣ - القصص التي عالجت قضية الحرية:

- همس الجنون، مجموعة همس الجنون.
- يقظة المومياء، مجموعة همس الجنون.
- الشر المعبود، مجموعة همس الجنون.

- السكران يغني، مجموعة خمارة القط الأسود.
- المتهم، مجموعة خمارة القط الأسود.
- البارمان، مجموعة خمارة القط الأسود.
- الجريمة، مجموعة الجريمة.
- أهلاً، مجموعة الجريمة.
- العريس، مجموعة الجريمة.
- ثلاثة أيام في اليمن، مجموعة تحت المظلة.

٤ ـ القصص التي عالجت قضية الموت

- الهذيان، مجموعة همس الجنون
- صوت من العالم الآخر، مجموعة همس الجنون
- ضد مجهول، مجموعة دنيا الله.
- مجموعة دنيا الله، بيروت. دار القلم، ط ١، ١٩٧٢.
- حادثة، مجموعة دنيا الله.
- موعد، مجموعة دنيا الله.
- جوار الله، مجموعة دنيا الله.
- الختام، مجموعة بيت سيء السمعة.

٥ ـ القصص التي عالجت قضية الهزيمة ونكسة حزيران:

- خمارة القط الأسود، مجموعة خمارة القط الأسود.
- الصدى، مجموعة خمارة القط الأسود.
- فردوس، مجموعة خمارة القط الأسود.
- زيارة، مجموعة خمارة القط الأسود.
- روبابيكا، مجموعة حكاية بلا بداية ولا نهاية.
- تحت المظلة، مجموعة تحت المظلة.
- كلمة غير مفهومة، مجموعة خمار القط الأسود.
- الخلاء، مجموعة خمارة القط الأسود.
- المجنونة، مجموعة خمارة القط الأسود.

- الرجل الذي فقد ذاكرته مرتين ، مجموعة حكاية بلا بداية ولا نهاية .
- النوم، مجموعة تحت المظلة
- الظلام، مجموعة تحت المظلة .
- الوجه الآخر، مجموعة تحت المظلة .
- الحجرة رقم (١٢) مجموعة الجريمة .

٦ ـ القصص التي عالجت قضية العالم والدين

- حلم ساعة، مجموعة همس الجنون
- الزيف، مجموعة همس الجنون
- زعبلاوي، مجموعة دنيا الله
- الجبار، مجموعة دنيا الله
- حكاية بلا بداية ولا نهاية ، مجموعة حكاية بلا بداية ولا نهاية
- حارة العشاق، مجموعة حكاية بلا بداية ولا نهاية .

المراجع

- أمين، مصطفى. وماذا بعد حرب أكتوبر، مصر: دار المعارف، ١٩٧٤، ٢١٨ ص.
- أنيس، ابراهيم. مستقبل اللغة العربية المشتركة، القاهرة: معهد الدراسات العربية العالمية، جامعة الدولة العربية، ١٩٥٦، ٧١ ص.
- اسماعيل، عز الدين: * الأدب وفنونه، طـ ٦، دار الفكر العربي، ١٩٧٦، ٢٩٥ ص.

  * روح العصر، بيروت: دار الرائد العربي، طـ ١، ١٩٧٢.
- ايدل، ليون. القصة السيكولوجية، ترجمة محمود السمرة، بيروت، نيويورك، بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين المساهمة للطباعة والنشر، ٣٢٦ ص.
- براده، محمد. محمد مندور وتنظير النقد العربي، بيروت: دار الآداب، طـ ١، كانون الثاني، ١٩٧٩، ٢٨٥ ص.
- البستاني، بطرس. أدباء العرب في الأعصر العباسية، ابن الرومي، أبي فراس، بيروت: مكتبة صادر، ١٩٣٤، ٤٧٨ ص.
- تشارلتن. فنون الأدب، ترجمة زكي محمود، ص ١٢٥ ـ ١٢٦، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.
- جبر، جميل. الجاحظ في حياته وأدبه، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٧٤، ٣٠٠ ص.
- الحكيم، توفيق. فن الأدب، طـ ٢، القاهرة: مكتبة الآداب ومطبعتها، ٣٢٦ص.

- راغب، نبيل. **قضية الشكل الفني**، القاهرة: دار الكتاب العربي، ١٩٦٧، ٣١٥ ص.
- رشدي، رشاد:

* **فن القصة القصيرة**، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، دار الطباعة الحديثة، ط ١: فبراير، ١٩٥٩، ١٨٧ ص.

* **فن القصة القصيرة**، بيروت: دار العودة، ط ٢، ١٩٧٥، ١٥٧ ص.

- زهران، حامد عبد السلام. **علم النفس الاجتماعي**، القاهرة: عالم الكتب، ١٩٧٧، ٣٦١ ص.
- السمرة، محمود. **في النقد الأدبي**، بيروت: الدار المتحدة للنشر، ط ١، ١٩٧٤، ط ١٥١ ص.
- سلاّم، محمد زغلول. **دراسات في القصة العربية الحديثة، أصولها... دراساتها... اتجاهاتها... علاماتها**، الاسكندرية: منشأة المعارف، ايداع رقم ١٩٧٣، ٤٦٢ ص.
- الشاروني، يوسف. **دراسات أدبية، أدباؤنا يواجهون المشكلة**، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية لأصحابها حسن محمد وأولاده، ٩ شارع عدلي باشا بالقاهرة، ٢٥٧ ص.
- شلق، علي. **نجيب محفوظ في مجهولة المعلوم**، بيروت: دار المسيرة، ١٨٨ ص.
- شكري، غالي. **المنتمي**، القاهرة: دار المعارف، مكتبة الدراسات الأدبية، ط ٢، ١٩٦٩، ٤٥٠ ص.
- الشهاري، محمد علي. **عبد الناصر وثورة اليمن**، القاهرة: مكتبة مدبولي، ٦ ميدان طلعت حرب، رقم الايداع بدار الكتب ٣٣٤٣/ ٧٦، ١٩٧٧، مطابع مؤسسة روز اليوسف، ٢٢٤ ص.
- شيخاني، سمير. **سبيلك إلى السعادة والنجاح**، بيروت: دار الآفاق الجديدة، ط ١، ١٩٧٩، ٢٧٢ ص.
- الصالح، صبحي. **منهل الواردين، شرح رياض الصالحين، باب الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر**، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٣، ١١٣٦ ص.
- صالح، الطيب. **الطيب صالح عبقري الرواية العربية**، بقلم هدى الحسيني، ط ١،

١٩٧٦، ٢١٦ ص.

- طباره، عفيف عبدالفتاح. روح الدين الإسلامي: بيروت: دار العلم للملايين، طـ ١٥، ٤٨٠ ص.

- عبد الله، صوفي. حوار وأربعة عمالقة، القاهرة: الهيئة العامة المصرية للطباعة العامة للكتاب، ١٩٧٦، ١٦٥ ص. رقم الايداع بدار الكتاب: ٣٧٨٢/ ١٩٧٦.

- عطيه، أحمد محمد. مع نجيب محفوظ، دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٧١، ٢٠٩ ص.

- الغيطاني، جمال. نجيب محفوظ... يتذكر، بيروت: دار المسيرة، طـ ١، ١٩٨٠، ١١٢ ص.

- فورستر، أ. م.، أركان القصة، ترجمة كمال عياد جاد، مراجعة: حسن محمود، القاهرة: دار الكرنك، ١٩٦٠، الألف كتاب ٣٠٦، ٢١٠ ص.

- فوزي، مع مفيد. أسماء لامعة، مطابع مؤسسة روز اليوسف، مكتبة مدبولي، رقم الايداع ٤٢٩٧/ ١٩٧٤، ٢٢٥ ص.

- فيشر، أرنست. ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، طبعة الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧١، ٢٧١ ص.

- فينوغرادوف، أي. أي. مشكلات المضمون، والشكل في العمل الأدبي، ترجمة هشام الدجاني، ١٥٠ ص.

- المازني، ابراهيم عبد القادر. ابراهيم الكاتب، المقدمة، الطبعة الأولى، القاهرة: الدار القومية، ٢٨٧ ص.

- مبارك، زكي. حب ابن أبي ربيعة وشعره: القاهرة: المطبعة الرحمانية، لصاحبها عبد الرحمن موسى شريف، طـ ٣، ٢٧ فبراير ١٩١٩، ٣٣٥ ص.

- محفوظ، نجيب. أتحدث إليكم، بيروت: دار العودة، طـ ١، ١٩٧٧، ٢٢٣ ص.

- مريدن، عزيزة. القصة والرواية، دمشق: دار الفكر، ١/ ٩/ ١٩٧٩، و ١٩٨٠، ١٢٧ ص.

- مورغان، تشارلز. الكاتب وعالمه، ترجمة شكري عيّاد، ص ٢٧٠ ـ ٢٧٢، القاهرة: ٢٦ شارع شريف باشا، مؤسسة سجل العرب، ٣٠١ ص.

- مقلة، طه عبد الفتاح. الحوار في القصة والمسرحية والاذاعة والتلفزيون، القاهرة: مكتبة الشباب، ٢٦ شارع اسماعيل سري، بالمنيرة- ١٩٧٥، رقم الايداع بدار الكتب: ٣٢٥٧، ٣٨٦ ص.

- نجم، محمد يوسف. فن القصة، بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٤، طـ٦، ١٩٠ ص.

- النسّاج، سيد حامد:

* تطور فن القصة القصيرة في مصر من سنة ١٩٠١ - ١٩٣٣، القاهرة: دار الكتاب العربي، ١٩٦٨، ٤١٥ ص.

* القصة القصيرة، القاهرة: دار المعارف، سلسلة كتابك، ٧٩ ص، ١٩٧٧، رئيس التحرير أنيس منصور.

- هيكل، أحمد. دراسات أدبية، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٠، الطبعة الأولى، ٢٩٨ ص.

- هيكل، محمد حسنين. لمصر. . . لا لعبد الناصر، القاهرة، فبراير ١٩٧٦، مطابع دار السياسة، ١١٤ ص.

- ويليك، رينيه وأوستن وارن. نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: د. حسام الخطيب، مطبعة خالد الطرابيشي، ١٩٧٢، ٥٢٩ ص.

- وهبه، مجدي وكامل المهندس. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٤٤ - ١٩٧٩، باب الميم، ٧٠٣ ص.

- اليازجي، كمال وأديب معلوف، المنتخب من أدب المقالة، بيروت: دار العلم للملايين، طـ١، أيلول ١٩٧٥.

الدوريات

- مجلة الدوحة. فتوات نجيب محفوظ بقلم عبد المنعم الجداوي، ص ٨٧، ديسمبر ١٩٧٦.

- الاقلام العراقية. العدد الثالث، السنة الرابعة، كانون الأول ١٩٧٨، ص ٩.

- الاقلام العراقية. التحليل البنيوي للسرد، د. سامية أحمد سعيد، العدد الثالث السنة الرابعة، كانون الأول ١٩٧٨، ص ٩.

- الهلال، عدد خاص بنجيب محفوظ، فبراير ١٩٧٠، ص ٤٦ ـ ٤٧.

دوريات عامة

- أفكار: مجلة ثقافية شهرية، فن القصة الحديثة، بقلم عيسى فتوح، ص ٥٤، العدد: الثالث والأربعون، كانون الثاني ١٩٧٩، سكرتير التحرير ابراهيم العجلوني، عمان: وزارة الثقافة والشباب، وكالة التوزيع الأدبية.

- اقرأ: عبد العال الحماصي، أحاديث حول الأدب والفن والثقافة، رئيس التحرير: أنيس منصور، يوليو ١٩٧٨، (٤٣٧)، القاهرة: دار المعارف: ص ٣٢ ـ ٦١، نجيب محفوظ (٣ أحاديث).

- الثقافة العربية: نجيب محفوظ والقصة القصيرة، بقلم: حمدي السكوت، ص ٢٩، العدد الحادي عشر، السنة الثانية ١٩٧٥.

- الآداب: السرد القصصي، بقلم: موريس أبو ناضر، ص ٦١، العدد الأول، كانون الثاني ١٩٨٠، السنة الثانية والعشرون، صاحبها ومديرها المسؤول: سهيل ادريس، سكرتير التحرير، عايدة مطرجي ادريس.

- الكاتب: القصة المصرية... بين الحديث الذاتي وتيار الوعي، بقلم: السعيد الورقي، ص ٧٢، العدد: (٢٠٦)، ١٩٧٨.

- الهلال: أحمد عبد الحميد، ملك هوايته جمع الساعات، العدد ٢٩٢، ١٩٧٥، رئيس التحرير صالح جودت، رئيس مجلس الادارة، فكري أباظة، دار الهلال ١٦ محمد عز العرب، ١٧٨ ص.

- الهلال: بلزاك أمير الرواية الفرنسية، أحمد الصاوي محمد، العدد ٣١٢، ١٩٧٦، دار الهلال، ١٦ محمد عز العرب، رئيس التحرير، صالح جودت، رئيس مجلس الادارة، أمينة السعيد، ٢١٠ ص.
- الهلال، المثقفون المصريون بين مقاهي القاهرة وباريس، عدوى القصة القصيرة، بقلم: محمود قاسم، ص ٣٨، رئيس التحرير: كمال النجمي، ابريل ١٩٨٣.

مراجع عامة

- أبو ديب، كمال. جدلية الخفاء والتجلي، بيروت: دار العلم للملايين، ط ١، ١٩٧٩.
- أبو هيف، عبد. فكرة القصة، نقد القصة القصيرة في سورية، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٨١، ٣٢٠ ص.
- أحمد، محمد سيد. مصر بعد المعاهدة، بيروت: دار الكلمة للنشر، ط ١، ١٩٨٠، ١٢٤ ص.
- أوكونور، وليام فان. أشكال الرواية الحديثة، مجموعة مقالات، ترجمة: نجيب المانع، الجمهورية العراقية، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد، سلسلة الكتب المترجمة (٨٠)، ١٩٨٠، ٣٢٢ ص.
- بارت، رولان. الدرجة الصفر للكتابة، بيروت: دار الطليعة للطباعة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط ١، ١٩٨٠، ط ٢، ١٩٨٢، ترجمة: محمد براده، ٩٥ صفحة.
- بدر، عبد المحسن طه. تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ١٨٧٠ ـ ١٩٣٨، القاهرة: دار المعارف، مكتبة الدراسات الأدبية (٣٢)، ط ٢، ١٩٦٨، ٤٣١ ص.
- بيلكين، أ. أ. ف. لاكشين، سكافيتموف. تشيخوف بين القصة والمسرح، ترجمة: حياة شرارة، بيروت: دار القلم، ط ١، ١٩٧٥، ١٢٨ ص.
- تيمور، محمود. القصة في الأدب العربي، القاهرة: مكتبة الآداب، ومطبعتها

بالحماميزت، المطبعة النموذجية بالحلمية الجديدة، رقم الايداع ٣١٦٦/ ١٩٧١، ١٥١ ص.

- حسن، محمد رشدي. أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة، القاهرة: المكتبة العربية (١٥١) وزارة الثقافة، ١٩٧٤، ٢١٣ ص.

- دياب، محمد عبد الحكيم. الثورة العربية المعاصرة، بيروت: دار المسيرة، ط ١، ١٩٧٨، ٣٩٤ ص.

- رابير، بيير وجورج بورجين. النظام الاشتراكي، ترجمة: وليم خوري، دمشق: مكتبة العباسية، ١٩٦٥، ١٤٣ ص.

- رمضان، عبد العظيم. الصراع الاجتماعي والسياسي في مصر منذ قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ إلى نهاية أزمة مارس ١٩٥٤، القاهرة، ١٩٧٥، ١٢٦ ص.

- سارتر، جان بول. الوجودية مذهب انساني، ترجمة: عبد المنعم الحفني، ط ٤، ١٩٧٧، ٧ فبراير ١٩٦٤، ع ١٠، ٩٩٢ ص.

- السعافين، ابراهيم. تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام من: ١٨٧٠ - ١٩٦٧، الجمهورية العراقية: وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٨٠، سلسلة دراسات ٢٣٢، ٥٩٠ ص.

- سالم، جورج. على هامش الأدب العربي، حلب: مكتبة الشرق، ط ١، ١٩٦٥، ١٥٢ ص.

- سعيد، خالدة. حركية الابداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، بيروت: دار العودة، ط ١، ١٩٧٩، ٣٠٧ ص.

- السعيد، رفعت. اليسار المصري ١٩٢٥ - ١٩٤٠، بيروت: دار الطليعة، ط ١، ١٩٧٢ حزيران ١٩٧٢.

- سعيد، فاطمة الزهراء محمد. الرمزية في أدب نجيب محفوظ، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨١، ٢٧٠ ص.

- شاهين، سمير الحاج. لحظة الأبدية، دراسة الزمان في أدب القرن العشرين، بيروت:

المؤسسة العربية للدراسات والنشر، طـ ١، ١٩٨٠، ٣٥٥ ص.

- شكري، غالي. سوسيولوجيا النقد العربي الحديث، بيروت: دار الطليعة، طـ ١، ١٩٨١، ٢٨٠ ص.

- شحيد، جمال. في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان. بيروت: دار ابن رشد للطباعة والنشر، طـ ١، ١٩٨٢، ١٩٢ ص.

- شوكت، محمود حامد. مقومات القصة العربية الحديثة في مصر، القاهرة: دار الجيل، للطباعة ١٤ قصر اللؤلؤة، الفجالة، ١٩٧٤، ١٩١ ص.

- ضيف، شوقي. الأدب العربي المعاصر في مصر، القاهرة: دار المعارف، طـ ٥، مكتبة الدراسات الأدبية (٢٤) ١٩٦١، ٣٠٧ ص.

- طرابيشي، جورج. الأدب من الداخل، بيروت: دار الطليعة، طـ ١، ١٩٧٨، ٢٣١ ص.

- عاصي، ميشال. الفن والأدب، بيروت: المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، طـ ٢، ١٩٧٠، ٢٢٣ ص.

- عفيفي، محمد الصادق. الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي من ١٩٠٠ - ١٩٦٥، طـ ١، ١٩٧١، دار الفكر.

- فضل، صلاح. نظرية البنائية في النقد الأدبي، القاهرة: مطبعة الأمانة، ١٩٧٨، ٢٨٨ ص.

- كيربيتشينكو، فاليديا. باشراف زافادوفسكي. بحوث سوفييتية في الأدب العربي، موسكو: دار التقدم، ترجمة: خيري الضامن، ١٩٧٨، ٣٨٨ ص.

- الملك، أنور عبد. المجتمع المصري والجيش، بيروت: دار الطليعة، طـ ١٩٧٤، ٣٦٣ ص.

- مندور، محمد. في الأدب والنقد، القاهرة: الفجالة، دار نهضة مصر، للطبع والنشر، رقم الايداع بدار الكتب ١٩١٨/ ٧٨ الترقيم الدولي: ٧/ ٢/ ٢٨٦/ ٩٧٧، ١٩٢ ص.

- هلسا، غالب. قراءات في أعمال يوسف الصايغ، يوسف ادريس، جبرا ابراهيم جبرا،

حنا مينا، المومس الفاضلة، ومشكلة حرية المرأة، بيروت: دار ابن رشد، ١٩١ ص.

- هلال، محمد غنيمي. النقد الأدبي الحديث، بيروت: دار العودة، ودار الثقافة، ١/ ٧/ ١٩٧٣، ٦٩٩ ص.

- ياغي، عبد الرحمن. في الجهود الروائية ما بين سليم البستاني ونجيب محفوظ، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ٢، ١٩٨١، ٢٠٧ ص.

- ياغي، هاشم. القصة القصيرة في فلسطين والأردن من ١٨٥٠ - ١٩٦٥، ١٩٦٦، ٣٦٠ ص.

المحتويات